Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno X

N. 90 | Gennaio 2021 | ISSN 2431 - 6739

Kim Ki-duk, un cinema di fantasmi

Per questo faccio film: tentare di comprendere l'incomprensibile
Kim Ki-duk

Ora non posso girare film. Quindi riprendo me stesso ... ho bisogno di filmare qualcosa per essere felice.
Dai dialoghi di Arirang, 2011

Tonino De Pace

Ancora una volta il maledetto Covid ha impoverito il patrimonio culturale universale, ha sottratto all'arte e alla cultura un regista, un autore che aveva fatto della propria libertà espressiva e del cinema il mezzo e il modo di stare al mondo. Il Covid ci ha per sempre privato della genialità e dello sguardo di Kim Ki-duk, il regista sud coreano che con il suo eclettismo, libero e perfino gioioso, non ha mai radicalizzato il suo cinema in un genere, in una sola forma, ma ha spaziato dal racconto fantasioso, alla parabola morale, al cinema intimamente politico attraverso una levità formale che appartiene a certa riflessione filosofica delle religioni asiatiche.

Oggi il cinema, è sicuramente più povero, impoverito dalla sua assenza. Kim Ki-duk è un autore di cui è molto difficile tratteggiare un ritratto che possa restituire la complessità della sua opera così eclettica, eterogeneità che diventa la ragione fondante di questa difficoltà di condensare il senso del suo cinema. I suoi film sembrano avere molti baricentri dominati essenzialmente dalle passioni e i suoi personaggi, a volte figure allegoriche di parabole morali, abitano quel cinema in cui Kim Ki-duk visitando i generi, come la commedia nera o racconto puramente filosofico, sembra avere filtrato solo quella parte necessaria e utile per reinventare, in autonomia, un cinema quasi astratto. I suoi film, pur legati ad una contemporaneità evidente, sembrano non avere una precisa collocazione temporale. La sua filmografia, che ha sicuramente attinto alla sua cultura d'origine, quella orientale tratteggiata nell'impianto generale delle sue storie, si è fatta contaminare da quella occidentale. I suoi film così si sono appropriati di uno spazio interpretativo maggiore, divenuto davvero patrimonio universale. Uno spazio che al momento non sembra potersi colmare, non vedendo all'orizzonte nessuno come lui legato ad un linguaggio universale e comprensibile, senza riserve, ad ogni latitudine.

Ma è forse l'etica che sapeva riversare nelle sue parabole uno dei tratti distintivi del suo modo di approcciarsi al lavoro. Il suo è stato un cinema profondamente morale, legato ad un'etica ferrea dei rapporti e ad un rispetto assolutamente

segue a pag. successiva

Auguri di buon 2021

Senza dimenticare tutti quelli che per questa emergenza sanitaria, anche indirettamente, hanno perso affetti e lavoro e tutti coloro che sono in deficit alimentare.

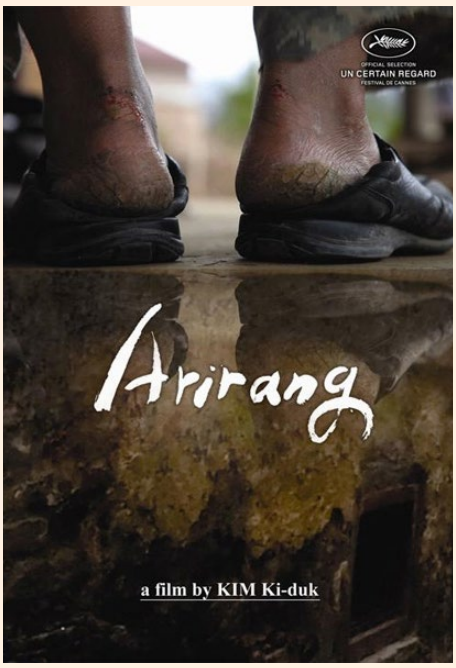
Il nostro augurio non è un generico buone visioni di bei film, ma quello di un buon sviluppo di empatia affinchè sia generata felicità che non riguardi solo la nostra cerchia più vicina.

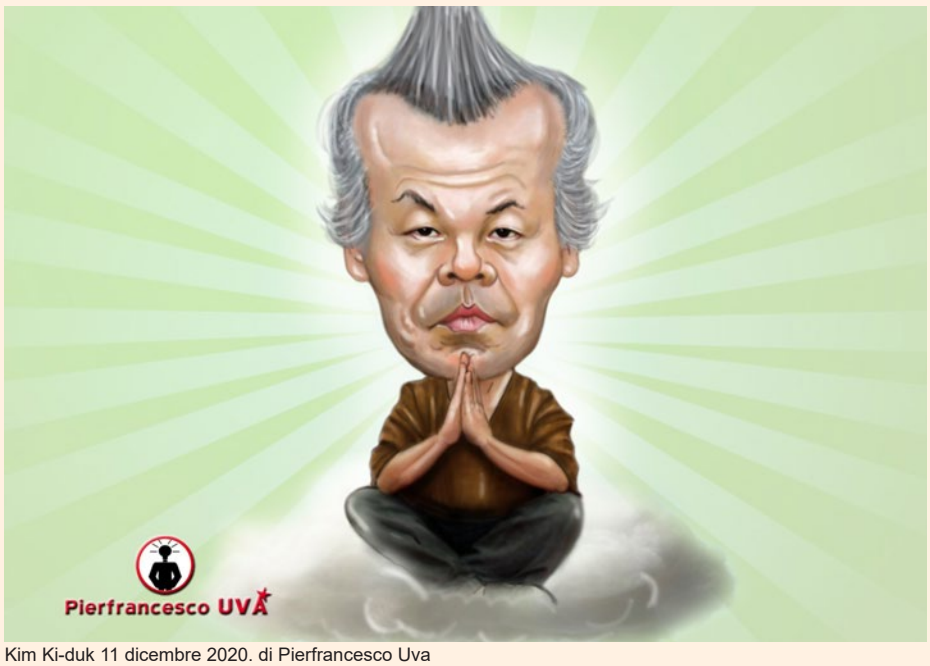
Il nostro ambizioso contributo, come periodico di cultura e informazione cinematografica, è quello di minimizzare il cinema come spettacolo e rendere sempre più importante il cinema che educa alla resistenza della fragilità umana, e che sia veramente potente mezzo per sviluppare una coscienza critica attraverso un pubblico che vuole informarsi e intervenire sulle cose del mondo. Per questo il pubblico deve essere capace di ripudiare una TV del nulla e dell'isteria con personaggi che fanno la loro fortuna contando sul qualunquismo e il gusto per il vuoto imperante.

Il cinema, come tutte le arti, con la sua funzione politico-culturale, non educa alla resa ma a impadronirsi del proprio quotidiano e proporre le possibili linee d'azione e d'intervento anche in questo tragico periodo storico.

Il cinema è una cosa seria, dobbiamo solo stare attenti all'egocentrismo e narcisismo del sottobosco culturale di pseudo artisti e organizzatori intrallazzatori pseudo volontari operatori culturali che potrebbero imperversare nell'ambiente. E' una delle nostre battaglie.

Buon 2021. *DdC*





Kim Ki-duk 11 dicembre 2020. di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

profondo per quella umanità che ha messo in scena. Trasferire in racconto il cinema del regista coreano è quindi lavoro che già si annuncia assolutamente parziale, del tutto, comunque sia, insufficiente a dominare il senso dei suoi film così diversi eppure dotati di una solida compattezza complessiva. Kim Ki-duk è stato un autore moderno che ha saputo regolare i conti con una classicità che avrebbe potuto sovrastarlo. Nei suoi film ha rotto le regole dell'attesa e il suo cinema di volta in volta è divenuto sempre spiazzante, ora profondo e complesso, ora didascalico e popolare. Un'opera che diventa panorama variegato e mai monotono che ha appassionato le platee di tutto il mondo e ha conquistato le giurie dei principali festival internazionali.

Kim Ki-duk era nato da famiglia umile e aveva svolto vari mestieri nella vita, anche il marinaio e l'operaio. Appassionato di pittura e di arte figurativa, venne folgorato dalle esposizioni nei musei e nelle gallerie d'arte in Europa, avendo vissuto per alcuni anni a Parigi. Il suo film *Pietà* del 2012 è stato ispirato dalla Pietà di Michelangelo, di cui non solo porta il titolo, diventando anche lettura profonda delle gerarchie e del potere capitalistico che si stempera in quell'abbraccio fatto di umana *pietas* tra la madre e il figlio. Aveva esordito nel cinema nel 1996 con *Crocodile*, la storia di un senza tetto che attende il suicidio di chi vuole farla finita per derubarli.

Già da subito il suo cinema ondivago sa muoversi tra la pura narrazione e una certa astrattezza da parabola moderna, improntato ad una levità naturale e in fondo anche lontana da quella (vera o presunta) leggerezza orientale. Una leggerezza che sembra ritrovare ne *L'isola* del 2000, il suo approdo definitivo, un film che vive in quella contrapposizione vitale che esiste tra bellezza formale e durezza narrativa che quelle immagini contengono. Kim Ki-duk caratterizza così il suo lavoro di cineasta con un cinema straordinariamente preciso nella forma espressiva e nella durezza degli assunti, improntati ad una intima e quasi inespressa violenza. Un regista che parlando di se stesso si definiva rozzo e per nulla versato ad una estetica così composta, ci ha regalato negli anni sospensioni inventive di rara bellezza, piccole estasi visive ricche di verissimo fascino.

Sarà poi *Ferro 3* del 2004, il film con cui Kim Ki-duk arriva a farsi conoscere, Gran premio della giuria a Venezia. Film di assenze e di sostitutive presenze, di apparizioni invisibili, di fantasmi che aleggiano sulle nostre esistenze.

"Coccodrillo" (1996)

"Din" (2019)

"Dream" (2008)

"Ferro 3" (2004)

"Stop" (2015)

Ferro 3, insieme a *L'isola* è forse il film che più ha segnato la prima parte della carriera artistica dell'autore, di quel periodo in cui la sua febbrile vitalità artistica lo spingeva a lavorare al film successivo quando ancora non poteva dirsi conclusa la chiusura del progetto in corso.

È del 2008 la crisi dopo avere girato *Dream*, film controverso per la sua carriera, un'opera che sembra chiudere un primo periodo di attività. Durante le riprese una delle sue attrici ebbe un grave incidente per il quale il regista si senti responsabile. Questo episodio diventò una ferita nella coscienza dell'autore, che attese, con pazienza, il suo rimarginarsi prima di tornare sul set.

È il personalissimo *Arirang* del 2011 a riaprire le porte di una attività artistica che sarebbe stata ancora fiorente. È proprio con questo film documento, con questa lunga e inusuale confessione pubblica, che Kim Ki-duk sembra volere mettere da parte le incertezze che lo avevano accompagnato nei primi anni del suo lavoro. Il suo cinema, da questo decisivo passaggio, avrebbe assunto una forma differente, più popolare, più semplice e a volte quasi didascalica, lontana da ogni influenza, più o meno verificata, di qualsiasi teoria filosofica o religiosa. I suoi film accentuano il profilo etico del loro contenuto, diventando veri libri aperti per una indagine interiore che corre su un crinale che divide la critica politica dal rispetto dell'uomo e dei suoi diritti primari.

Arirang, viene dopo il tormentato *Dream*. a causa di quei fatti, l'incessante attività di Kim Ki-duk si era trasformata in stagnazione, in crisi realizzativa con l'incapacità e la paura di affrontare il set. *Arirang* girato in un disagevole e povero rifugio in montagna, dove la sua vita assomiglia a quella di un senza casa con i mezzi di fortuna, a volte da egli stesso realizzati, utili a restituire qualche conforto a chi dorme in una tenda e si riscalda tra la neve con una stufa sulla quale cucina anche il suo cibo. Ma non rinuncia al cinema in una incessante e lunga confessione che costituisce il senso di questo film, così disadorno, precario e lontano da ogni ricercatezza formale. Kim Ki-duk si sdoppia, si triplica, diventa la cattiva coscienza di se stesso, diventa lo spietato intervistatore di se stesso, l'anima diabolica che mette con le spalle al muro l'osannato regista di fama internazionale, che oggi cammina sulla neve con un paio di ciabatte e i piedi screpolati dal freddo. Il film diventa così un lungo flusso di coscienza di parole e per immagini,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
una confessione sul suo ruolo d'autore e sulla sua voglia di fare cinema, *se non posso fare cinema, filmo me stesso*. *Arirang*, il cui titolo deriva dalla canzone tratta dalla tradizione sud coreana che lo stesso attore-autore canta più volte nel film e nella quale si narra con toni melodrammatici di una storia d'amore, si fa cinema nel quale riflettersi, immediato nella sua percezione, ma anche utile a sedimentare l'opera del regista. In questa esperienza a tratti sconvolgente, drammatica, ma anche evidentemente teatrale nella sua ricerca di una finzione che sembra contaminare la verità (non va dimenticata infatti la sua parte conclusiva, tutta allusiva ad un desiderio nascosto e sopito, ma di cui il regista offre pochi indizi), Kim ki-duk, forse, conduce in fondo il gioco più rischioso della sua attività d'autore.

È proprio quello a cui si accennava, quel lavoro di scambio tra verità e finzione, quella osmosi naturale per un cineasta che qui assume, proprio nell'autoreferenzialità esibita, un profilo particolare, fatto di delicati e precari equilibri, che stavolta non sono narrativi attesa la staticità del film tutto girato dentro la catapecchia che abita, ma di relazioni tra quella verità assoluta che il film dovrebbe mettere in scena e la funzione atipica della messa in scena come naturale luogo della finzione che riporta alla verità. Kim Ki-duk lavora su questo corto circuito tra vero e falso, tra confessione pubblica e sua mistificazione, tra scrittura e spontaneità. *Arirang* è, per questo, cinema quasi assoluto nella sua pura essenza di verità che si serve del falso per raggiungere la conclamata veridicità dei fatti e dei pensieri. In fondo un film in cui il suo stesso fantasma compare come interlocutore di Kim Ki-duk autore. Tutto traduce il suo indiscusso spessore autoriale e forse questo film ne è il suggello, è l'impronta definitiva di chi ha, con completezza di sguardo, compreso il lavorio profondo che deve essere sempre il tema dominante di ogni film, di ogni momento in cui le immagini frutto di incessante sperimentazione, debbano mettere in scena il lato vero della vita.

È così che si comprende come tutto il suo cinema viva in quel rapporto leggero e indissolubile, delicato e significativo, di scambio tra tangibile e fantasmatico, in quei film della sua prima produzione, fatti di trasparenze modificatrici del reale, in quella opposizione benefica tra reale e spirituale. Basti pensare a *Ferro 3* o al successivo *Soffio* del 2007.

Film che sapevano muoversi con misura anche narrativa tra vero e falso, tra verità e menzogna. Funzione primaria del dispositivo che prende origine, come immediato e irrinunciabile effetto, non appena si accende la macchin da presa. *Arirang* diventa quindi passaggio critico per il futuro percorso del regista, ma anche breve saggio teorico-pratico sul cinema come strumento di interiorità dialogante tra assunto di falsità e necessità di ricerca della verità, come dialogo costante con i propri fantasmi interiori, seduta quasi analitica della propria autorialità, dialogo con il se stesso (in)esistente che pungolando l'autore (vero) ne disarticola le giustificazioni. *Arirang* sa essere forma spietata di un cinema necessariamente autoreferenziale, ma al tempo stesso universale, che si muove sul sabbioso e mobile terreno del dentro e fuori la verità.

"Il prigioniero coreano" (2017)

"La samaritana", (2004)

"L'isola" (2000)

"Pietà" (2012)

Avrebbe ancora lavorato Kim Ki-duk, avendo metabolizzato la paura del set dopo il grave episodio di *Dream*, e avrebbe realizzato nel 2012, il decisivo e controverso *Moebius* per il quale ricevette accuse di violenza fisiche e verbali da parte di un'attrice per una sequenza che quest'ultima sarebbe stata obbligata a girare. Accuse in realtà mai dimostrate davanti alla giustizia. Poi ancora *One on one*, del 2014, pamphlet politico che prende a spunto una storia di violenza sessuale ai danni di una studentessa e poi ancora *Stop* del 2015, storia dei dilemmi etici di una coppia in attesa di un figlio durante la tragedia di Fukushima e *The net* del 2017, uscito in Italia con il titolo di *Il prigioniero coreano*, parabola tragico-comica su un accidentale sconfinamento di un pescatore in Corea del Nord, fino all'ultimo film *Din* del 2019, in lingua russa e girato in Kazakistan, reinterpretazione in chiave moderna e femminile di *La bella e la bestia*.

Un cinema che, dopo la crisi, sembrava avere mutato pelle, diventando sicuramente più esplicito nella sua condanna dei mali quali il capitalismo in *Pietà* o la violenza quotidiana come forma di relazione tra le persone in *One on One*. Cinema popolare e *didascalico*, per i film che nascono dopo la crisi e che testimoniano della mutazione del regista, portato a contrapporre alla poetica della prima parte della sua filmografia - centrata sulle riflessioni più astratte come il tempo in *Time* del 2006, o le relazioni umane fondate su una condivisa solidarietà in *La samaritana*, o ancora sulla ciclicità del tempo in *Primavera, estate, autunno, inverno ...e ancora primavera* entrambi del 2004 - una visione decisamente più pessimistica, più involuta, anche artisticamente, nonostante il più accentuato taglio popolare delle sue storie.

Kim Ki-duk a suo modo è stato un artista dentro il suo tempo, vittima e artefice dei fatti che hanno determinato la sua vita e il suo cinema, che oggi ci accorgiamo non essere stato realizzato per pura convenienza economica, ma come atto artistico che ha reso felice la sua vita secondo le sue stesse parole pronunciate in *Arirang*. Tutto questo ci dice che da oggi ci viene a mancare un grandissimo interprete del cinema come forma di assoluta menzogna che vive nella esclusiva ricerca della verità e dentro le sue pieghe trova sede, sedimenta e prolifera. Kim Ki-duk è stato un autore dallo sguardo puro, che sapeva trasformare la materia grezza in immagine, restituendoci sempre una nuova visione del mondo.

Tonino De Pace

Per Diari di Cineclub è importante pubblicare gli auguri dal mondo dell'Associazionismo Cinematografico che tanto fa per la crescita di una comunità dove è presente un Circolo del Cinema. Per questo trascriviamo il messaggio anche in lingua inglese

Un messaggio ai Circoli del Cinema di tutto il mondo

Un anno amaro trascorso e uno nuovo pieno di speranza

Joao Paulo Macedo

In una fase in cui l'ultima crisi climatica ha messo a nudo la nostra vulnerabilità rispetto alla natura, il COVID-19 ne ha accresciuto l'evidenza sia sul piano più vasto verso la salute che su quello umanitario ed economico.
Le nostre "società moderne" devono ancora affrontare le gravi disuguaglianze presenti in tutto il mondo, sfide enormi per la comunità mondiale, per le quali non possiamo permetterci di fallire.
Il 2020 si è subito dimostrato diverso da qualsiasi altro anno della nostra vita, mettendo a dura prova la resilienza e la capacità di tanti di far fronte a una grave minaccia sul piano sociale, culturale e individuale. È stato un anno a dir poco pessimo.
La pandemia ha preso il sopravvento su tutto e ha messo a nudo le fragilità delle nostre società e della nostra civiltà. Seppure in tempi diversi ogni paese ne è stato colpito. I meno privilegiati e i più poveri, i professionisti in prima linea (come gli operatori sanitari e quelli dei servizi essenziali) e gli anziani sono stati tra i più esposti. Ansia, paura, dolore e forte preoccupazione sono diventati parte della vita quotidiana e tutte le attività umane ne sono state influenzate. In tutto il mondo sono stati dichiarati dei *lock-down* più o meno estesi. Più che mai, la conoscenza e i servizi alle comunità sono stati messi a dura prova. La migliore risposta è stata sempre quella tesa ad aiutare il prossimo, in aperta solidarietà ma talvolta senza mezzi in cui era indispensabile averli.
Oltre ai problemi preesistenti e ai cambiamenti in essere (economici e ambientali, razzismo, violenza, fame in molte parti della terra e un numero enorme di emergenze sociali), all'irresponsabilità criminale e al ruolo dittatoriale di diversi leader nazionali (e mondiali), si aggiunge ora anche l'emergenza sanitaria. La tragedia dell'impossibilità di agire contro il COVID -19, il diniego verso l'informazione scientifica, la conoscenza medica ed epidemiologica, ha causato vittime ancora più consistenti. La corruzione e le azioni irresponsabili hanno aggiunto il caos e l'incertezza a una tragica realtà.
Settantadue anni fa a oggi, nella data esatta in cui sto scrivendo queste righe, fu proclamata la *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani* (10 dicembre 1948), nella quale le atroci disuguaglianze mondiali furono - ancora una volta - evidenziate.
Questa *Dichiarazione* potrebbe essere nella sua estrema sintesi il concentrato di quest'anno orribile che ci siamo appena lasciati alle spalle, o anche no. Dopo un anno così tragico, affrontiamo però il 2021 con un animo pieno di SPERANZA.
La speranza nel pieno della pandemia
Lo stato dell'arte della conoscenza scientifica ha permesso al mondo di finire il 2020 con l'aspettativa che i vaccini COVID-19 siano pronti per essere utilizzati. È impossibile resettare quanto è successo nel mondo, ma possiamo sperare in un futuro migliore. Dal punto di vista della salute, l'utilizzo esteso di vaccini è una realtà, che ci consentirà trascorso un po' di tempo di pensare in modo più ottimistico al futuro. Per arrivare poi al punto di svolta vero nell'umanità dipenderà dagli indirizzi che vorranno dare i vari leader mondiali, che, ci si augura, risultino giusti e propensi a cambiamenti radicali in tutto il mondo.
Il cinema e le attività culturali, in generale, sono state tra i settori che hanno avuto i maggiori danni sin dai primissimi momenti della pandemia. Le piattaforme online e le applicazioni tecnologiche sono diventate uno strumento fondamentale per la nostra vita, il lavoro e l'accessibilità alla Cultura. E' importante sottolinearne perfino il valore sul versante della salute mentale. La Cultura è il generatore necessario delle mediazioni del linguaggio della comunicazione, elemento fondamentale per affrontare la sofferenza. Più che l'intrattenimento, il Cinema, la Musica, la Letteratura, il Teatro o la Danza, sono elementi necessari per affrontare le nostre avversità. Da un'attenta lettura della *Carta IFFS – International Federation of Film Societies di Tabor*, la *Carta dei Diritti del Pubblico* (18 settembre 1987), risulta diritto basilare per il pubblico poter accedere a diverse esperienze culturali utili per sviluppare capacità di conoscenza di sé stessi, sulla sofferenza e sulla cura di questa sofferenza in un contesto collettivo e personale di autoformazione.
Questi tragici momenti vissuti sono stati anche un'opportunità per reinventare e migliorare una parte importante delle nostre attività. Abbiamo iniziato a lavorare nella rete online a diversi livelli. Questo ci ha consentito di ridurre le distanze territoriali e far crescere la partecipazione e la comunicazione tra di noi. Abbiamo trasferito nella rete una parte delle attività, rafforzando i rapporti con il nostro movimento, continuando a lavorare e rendendo il Cinema e la Cultura disponibili al nostro pubblico e ai nostri soci. Niente ovviamente può essere paragonato al confronto diretto e all'esperienza collettiva di vivere insieme il cinema, magari davanti a un buon bicchiere di vino. Tuttavia, l'opportunità della rete online di "farci sentire vicini" per continuare a discutere e farci confrontare grazie al cinema è risultata, almeno in parte, un sollievo.
In tutto il mondo, i circoli del cinema si sono adattati alle nuove condizioni. Permanendo comunque il lavoro collettivo, con le discussioni, i confronti e la condivisione dei programmi cinematografici. La reazione del mondo ha aperto spiragli per nuove e intriganti esperienze, consentendoci, ancora una volta, di guardare con SPERANZA agli anni a venire.
La nostra missione e i nostri progetti come movimento globale risultano ora ancora più impegnativi: per rafforzare il movimento internazionale dei circoli del cinema, per renderlo più unito e partecipato, per far crescere tra loro la cooperazione e la condivisione di esperienze.
Nel contesto di importanti cambiamenti nel mondo del sistema cinema, voglio ribadire l'importanza dei circoli del cinema che essi hanno nei cinema comunitari e in quelli non commerciali, nella promozione del grande schermo e nell'esperienza dell'attività cinematografica formativa. La piena fruizione del Cinema è un'esperienza che bisogna continuare a vivere insieme.
Spero che presto si possa tutti noi guardare al nostro recente passato con la sensazione di aver guadagnato qualcosa più di quanto non si sia perso. Con la speranza, cioè, di risorgere dalla tragica e devastante esperienza vissuta con una maggiore solidarietà tra gli uomini, con più rispetto verso i diversi e i deboli, con più inclusività e più consapevolezza del nostro ruolo come cittadini e come popolo dei circoli del cinema.
Infine, cosa non meno importante, desidero esprimerVi la mia gratitudine per il lavoro e il vostro contributo al movimento dei circoli del cinema e alla Cultura Cinematografica più in generale. Spero che il 2021 porti a tutti noi anzitutto Salute, Pace e magari l'opportunità di poterci incontrare nuovamente … in una Sala cinematografica.

Felicita' e salute per questo 2021
10 Dicembre 2020
Joao Paulo Macedo
Presidente Iffs International Federation of Film Societies

A Message to the Film Societies around the world

A bitter year and hope In a moment that the ultimate climatic crisis exposed our vulnerability to Nature, COVID-19 unleashed an extended health, humanitarian and economical one.

Our "modern societies" have yet to face the severe inequalities encountered in the rest of the world, challenges for the world community which are enormous, but we can't allow ourselves to fail.

2020 soon proved to be different from any other in our lifetime and challenged the resilience and ability to cope with a major threat to social, cultural and personal levels. It has been a biter year, to say the least.
The pandemic took over and exposed the fragilities of our societies and civilization. Sooner or later each and every country became affected. The underprivileged and poor, the front line professionals (like health and essential services workers), and the old ones are the most exposed. Anxiety, fear, pain and stress became part of the daily life and all activities were affected. More or less wider lockdowns were declared around the world. More than ever, the network and the community were put on test. The best response is always towards the others, openly in solidarity and sometimes with hands on the work needed.
In addition to the pre-existing problems and challenges (economy and environment, racism, violence, hunger, and a full number of social emergencies), the criminal irresponsibility and lack of empathy of some national (and world) leaders sum to the health emergency. The tragedy of absence of action against COVID-19, the contempt for scientific information, medical and epidemiological knowledge caused even more preventable fatalities. The corruption and wrongdoing, added the chaos and uncertainty to a tragic reality.
Seventy two years ago, today when I am writing this lines, the Universal Declaration Human Rights (December 10th, 1948) was proclaimed, the excruciating world inequalities were – once again – exposed.
This could be pretty much a reduced portrait of the year that approaches its end, but no. After a bitter year, we head to 2021 with HOPE.
Hope in midst of the pandemic
The state of the art in scientific knowledge allowed the world to finish the 2020 with the expectation that COVID-19 vaccines come close. It is impossible to reset the world but we can hope for a better future. On the health point of view, the surge of vaccines is a reality, after a short period which allows thinking for the best. To get it to the point of game changer in the humanity will depend on the world leader's visions and hopefully accessible and available in the whole world.
Cinema and Cultural activities, in general, were among the sectors with major damages since the very first moments of the pandemic. The tech platforms and apps became a basic instrument for our life, work and accessibility to Culture. It comes out stressing the importance on mental health. Culture is the generator of the language mediations required to face suffering. More than entertainments, Cinema, Music, Literature, Theatre or Dance are part of our tools to face adversities. From a broad reading of the IFFS Chart of Tabor of the Rights of the Public Culture (September 18th, 1987) is a basic right to access to the diversity of cultural experiences to develop skills to face, suffer and treat the suffering in the collective and individual context of self-care.
But these tragic moments were also one opportunity to reinvent and improve an important part of our activities. We started to work online at different levels. This allowed us to shorten the distances and increase participation and communications. To move part of the activities online, strengthen community ties, keep working and make Cinema and Culture available to our fellow citizens and members. Nothing compared to the live collective experience in a cinema and having a glass afterwards. Nevertheless, the online opportunity to "come close" to discuss and talk about cinema is, in part, a relief.
Around the world, Film Societies adapted. Either on community work, discussions, talks and sharing of film programs. The world reaction opened doors for new and exciting experiences and again, is with HOPE that we shall look into the years to come.
Our mission and our projects as a global movement are now even more challenging: reinforce the international community of film societies, making it closer and more participated, increase the cooperation and sharing experiences.
In the context of important changes within the cinema world, I want to stress the importance of film societies, community and non-commercial cinemas, in the promotion of the big screen and active cinematic experience. The full fruition of the Cinema is an experience to be together.
I hope that soon we can look back with the feeling that we achieve more than lost. Resurging from the tragic and impacting experience with more solidarity, more respect for the different, more inclusive and more conscious of our role as citizens and film society people.
Last, but not least, I want to express you my gratitude for the work and your contribution to the Film Societies community and Film Culture.
Hope that 2021 brings all of us the Health, Peace and the opportunity to a new gathering in a Cinema Room.

Happy and healthy 2021!
December 10th, 2020
Joao Paulo Macedo
President Iffs International Federation of Film Societies

Forza 2021 dalla FICC

C'è l'illusione che una volta lasciato alle nostre spalle l'*horribilis* 2020, una nuova vita possa riprendere e che tutto quanto possa svanire come il frutto di un orribile incubo. In attesa di un vaccino contro la pandemia che possa alimentare una speranza che si è persa, resta nella FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema la tenace caparbietà di continuare a esserci e a vivere, nonostante tutto! La caparbietà, cioè, di riprendere con determinazione una attività associativa volontaria di cultura cinematografica anche in questo incerto nascituro 2021. Non può che essere semplicemente questo il nostro augurio per il nuovo anno 2021, che vogliamo rivolgere con tutta la forza al nostro mondo, di tornare a recuperare quella "normalità" di una nuova ripresa di tutte le attività culturali associative, in cui il pubblico possa nuovamente ricostituirsi, incontrarsi per davvero e non avere più paura di sé stesso … Buon 2021 a tutto il mondo culturale cinematografico associativo dalla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema!

Marco Asunis
Presidente FICC

Alla ricerca del Natale perduto

Attraverso i film più significativi e interessanti della storia del cinema

Nino Genovese

«*Non ho voglia / di tuffarmi /in un gomitolo / di strade / Ho tanta / stanchezza / sulle spalle / Lasciatemi così / come una / cosa / posata /in un / angolo / e dimenticata […]*»: il sentimento di tristezza, quasi di disperazione, per la situazione "personale" e mondiale", che attanaglia Giuseppe Ungaretti, nel Natale del 1916, mentre si trova a casa, in licenza, durante la "grande guerra", rappresenta mirabilmente ed emblematicamente lo stato d'animo da noi vissuto e provato nell'A.D. 2020, a causa della terribile pandemia che ha colpito il mondo (purtroppo, ancora in atto).

Infatti - nonostante possa sembrare il solito "luogo comune" - il Natale è davvero "la festa più bella dell'anno", carica di un fascino suggestivo anche per i "non credenti": le tavole imbandite; le "tombolate" e i giochi a carte; i parenti, arrivati anche da lontano e riunitisi per le festività; i bambini elettrizzati per l'aria "particolare" che si respira in questi giorni; il presepe amorevolmente preparato e, solo in un secondo tempo, gli alberi riccamente addobbati e luccicanti, pieni di regali; la messa di mezzanotte; i ceppi arsi nelle strade; il suono delle ciaramelle, ascoltate - per esempio - da Giovanni Pascoli mentre si trovava a Messina (dove - fatto poco noto - ha insegnato Letteratura Latina, per cinque anni, dal 1898 al 1902, presso la locale Università) e poi rievocate in una stupenda poesia…

Il Natale si è sempre festeggiato, anche durante gli anni terribili dell'ultima guerra mondiale, quando le sirene che annunciavano i bombardamenti facevano ammassare nei rifugi antiaerei tutte le persone; impaurite sì, ma anche unite ed accomunate da uno spirito di solidarietà e vicinanza fraterna; ed esse, quando non erano "sfollate" in posti ritenuti più sicuri e rimanevano nelle città, potevano trovarvi qualche momento di svago, oltre che nelle tradizioni natalizie, anche nella visione degli spettacoli dei cinema e dei teatri, che continuavano a rimanere aperti…

Invece, il Natale dell'*annus horribilis* 2020 è stato molto diverso, atipico, *sui generis*, e come tale sarà ricordato da tutti e passerà alla storia, proprio per il clima di paura determinato da un nemico "invisibile" e silenzioso e – per questo – anche più subdolo, inquietante e pericoloso; un Natale che non ha portato alla vicinanza, ma all'isolamento; non alla gioia, ma alla tristezza, e che – per la sua singolare diversità – fa da contrasto a quelli di altri tempi, ben marcati nella nostra memoria, che ci auguriamo possano presto ritornare, facendoci rivivere gli anni della nostra fanciullezza anche attraverso il sorriso e la gioia dei bambini.

Un'idea abbastanza precisa di questi Natali può darcela, ancora una volta, il cinema, che – essendo uno specchio dei tempi – nel corso della sua più che centenaria esistenza ne ha offerto una visione variegata e piena di diverse "sfaccettature".

Sono davvero centinaia e centinaia i film che ricordano il periodo natalizio e che raccontano storie, comiche o serie, drammatiche o divertenti, che in tale periodo sono ambientate: come è avvenuto – per quanto riguarda l'Italia – con i famosi/famigerati "cinepanettoni", cui corre immediatamente il nostro pensiero quando sentiamo parlare di "film di Natale".

"La vita è meravigliosa" (1946) di Frank Capra

Ed ecco allora *Vacanze di Natale* (1983) di Carlo Vanzina, con Christian De Sica, Jerry Calà e tanti altri personaggi, che vivono il periodo di festività a Cortina D'Ampezzo: antesignano di una tipologia di film similari, tra cui il *Vacanze di Natale '90* di Enrico Oldoini, inizio del sodalizio artistico Christian De Sica - Massimo Boldi, interpreti d'eccellenza di questo tipo di film, che hanno "imperversato" per circa trentacinque anni sugli schermi delle nostre sale cinematografiche; film infarciti di personaggi (più "balordi" che simpatici), che vivono le loro avventure "tragicomiche" in un periodo "particolare", mentre potrebbero essere ambientate in un qualsiasi altro periodo dell'anno, senza "scomodare" una festività che dovrebbe essere ricordata per ben altri motivi; personaggi che finiscono per spostarsi in vari Paesi del mondo (India, Miami, New York, Rio), "in crociera", e perfino su… altri pianeti (*In Vacanza su Marte* di Neri Parenti, con il duo De Sica-Boldi, trasmesso in *streaming* su varie "piattaforme").

"Il primo Natale" (2019) di Ficarra e Picone

"Parenti serpenti" (1992) di Mario Monicelli

Per fortuna, però, vi sono stati film più "seri" ed "impegnati", tra i quali, innanzitutto, ci piace ricordare *Il Primo Natale*, diretto ed interpretato da Salvatore Ficarra e Valentino Picone, uscito in occasione delle festività natalizie dell'anno scorso, che, in maniera garbata e divertente, rievoca la storia della nascita di Cristo, così come ci è stata tramandata, risultando, in tal modo, un film in un certo senso "storico".

"Regalo di Natale" (1986) di Pupi Avati

Degno di rilievo ci sembra anche *Parenti serpenti* (1992) di Mario Monicelli, per due motivi in buona sostanza contrastanti: da un lato, il clima natalizio particolare di un paese (Sulmona, in Abruzzo), in cui – grazie anche a un'abbondante nevicata – si respira l'aria della festa, con quattro figli e le loro famiglie venuti a trovare i vecchi genitori che vi abitano, fra tavole imbandite, tombolate e tradizioni natalizie; e - dall'altro - la loro malvagità nel momento in cui essi apprendono che i genitori vorrebbero andare a vivere con uno di loro, al punto che - non sopportando quest'idea - arrivano addirittura a sbarazzarsene in maniera tragica.

Vi sono, poi, film divertenti e abbastanza ben realizzati, come - solo per citarne qualcuno - *La Banda dei Babbi Natale* (2010), con Aldo, Giovanni e Giacomo, diretto da Paolo Genovese, che dirige anche *Una famiglia perfetta* (2012) con Sergio Castellitto; *A Natale mi sposo* (2010) di Paolo Castella, con Vincenzo Salemme e Massimo Boldi; *Il Peggior Natale della mia vita* (2012) di Alessandro Genovesi, con Fabio De Luigi; *Natale col Boss* (2015) di Volfango De Biasi, con Lillo e Greg; *Indovina chi viene a Natale*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(2013) di Fausto Brizzi, con Claudio Bisio, Raul Bova e Diego Abatantuono; il quale (vero e proprio Babbo Natale nel film di quest'anno *10 giorni con Babbo Natale* di Alessandro Genovesi, uscito su "Prime Video") aveva interpretato il suo primo ruolo drammatico in un film "natalizio" diverso, lucido, amaro ed avvincente come *Regalo di Natale* (1986) di Pupi Avati (che, nel 2004, ne dirige anche il *sequel* dal titolo *La Rivincita di Natale*).

Se poi valichiamo l'Oceano ed arriviamo negli Stati Uniti d'America, il numero di film "natalizi" cresce in maniera esponenziale.

Il "capostitpite" può essere considerato *La Vita è meravigliosa* (1946) di Frank Capra (inserito dall'American Film Institute tra i 100 migliori film statunitensi), in cui, la notte della vigilia di Natale, un angelo (con le spoglie di un vecchietto) accorre in aiuto del protagonista (un ottimo James Stewart), che sta per suicidarsi, facendogli capire l'importanza della sua esistenza sulla terra e quante cose sarebbero cambiate (in negativo) senza la sua presenza; degno di rilievo anche *Il Miracolo nella 34.ma Strada* (1947) di George Seaton (con il suo *remake* dallo stesso titolo, diretto nel 1994 da Les Mayfield), incentrato su un vecchio signore, ingaggiato da uno dei Grandi Magazzini di New York per vestire i panni di Babbo Natale, il quale, però, sostiene di esserlo davvero, creduto solo da una bambina (una Natalie Wood di 8 anni); il "classico" *Bianco Natale* (1954) di Michael Curtiz, con Bing Crosby e Danny Kaye. Ed ancora *Una Poltrona per due* (1983) di John Landis, con Eddie Murphy e Dan Akroyd, e *Mamma, ho perso l'aereo!* (1990) di Chris Columbus, in cui il giovane protagonista (Macaulay Culkin), dimenticato a casa dai genitori in partenza per le Vacanze di Natale, escogita un piano per neutralizzare due balordi banditi, che vogliono svaligiare la casa.

E vi sono anche due favole "nere", gotiche, piene di grande sensibilità e poeticità, entrambe realizzate da Tim Burton: *Edward Mani di forbice* (1990) con Johnny Depp, storia di una creatura bizzarra, diversa, che ogni Natale, con le sue mani a forma di forbici, si mette a scolpire una statua di ghiaccio a forma di angelo e, a ogni rapido colpo di lama, produce un getto di fiocchi di neve (come continuerà a fare ogni inverno); e il film di animazione, realizzato con la tecnica dello *stop-motion*, dal titolo *Nightmare Before Christmas* (1993), in cui il protagonista, Jack Skeletron, cerca di far capire agli abitanti del paese di Halloween il vero "spirito" e il significato autentico del Natale. Un film di animazione è anche *Le Cinque leggende* (2012), diretto da Peter Ramsey e prodotto da Guillermo Del Toro, storia di un gruppo di eroi ben noti ai bambini, tra cui Babbo Natale.

Vi sono film sotto forma di commedia "nera", come *Gremlins* (1984) di Joe Dante (un particolare regalo di Natale, che si trasforma in tanti mostriciattoli), o come *Il Grinch*, diretto nel 2000 da Ron Howard, uno strano essere verde (interpretato da Jim Carrey) che detesta il Natale e, per fare dispetto a tutti, decide di rubarlo, senza però riuscire a conseguire il suo malefico scopo; e vi è perfino un *horror* vero e proprio, dal titolo *Black Christmas - Un Natale rosso sangue* (1974) di Bob Clark (con due *remakes* nel 2006 e 2019).

"Edward mani di forbice" (1990) di Tim Burton

"Nightmare Before Christmas" (1993) di Henry Selick

"Canto di Natale di Topolino" (1983) di Burny Mattinson

"Il Grinch" (2000) di Ron Howard

"Una poltrona per due" (1983) di John Landis

"A Christmas Carol" (2009) di Robert Zemeckis

Naturalmente, non mancano i film comici (*Conciati per le feste*, 2006, di John Whitesell, con Danny De Vito); avventurosi (*Qualcuno salvi il Natale*, 2008, di Clay Kaytis, con il *sequel* del 2020 diretto da Chris Columbus; *S.O.S. Natale*, 2014, di Christopher Smith)); "storici" (*La Vera Storia di Babbo Natale*, 1985, di Jeannot Szwarc); ma i più numerosi sono quelli romantici e commoventi, tra i quali indichiamo *Un Amore tutto suo* (1995) di John Turteltaub; *The Family Man* (2000) di Brett Rainer; *Love Actually* (2003) di Richard Curtis; *Fuga dal Natale* (2004) di Joe Roth; *Un Amore sotto l'albero* (2004) di Chazz Palminteri; *Natale in affitto* (2004) di Mike Mitchell; *Un Fidanzato per Natale* (2004) di Ron Connor; *La Neve nel cuore* (2005) di Thomas Bezucha; *L'Amore non va in vacanza* (2006) di Nancy Meyers; *Last Christmas* (2019) di Paul Freig.

Dulcis in fundo, ecco il celeberrimo *Canto di Natale* di Charles Dickens (la cui vita è raccontata nel *biopic* dal titolo *Dickens. L'Uomo che inventò il Natale*, diretto nel 2017 da Bharat Nalluri), che ha ispirato un numero notevole di film (ne abbiamo contati quasi cinquanta); tra di essi vorremmo citare almeno *Lo Schiavo dell'oro* (1951) di Brian Desmond Hurst, con Alastair Sim; *La Più Bella Storia di Dickens / Scrooge* (1970) di Ronald Neame, con Albert Finney e Alec Guinnes; lo stupendo *cartoon*, targato Walt Disney, *Canto di Natale di Topolino* (1983) di Barny Mattinson; *S.O.S. Fantasmi* (1989) di Richard Donner, con Bill Murray; l'altro "disneyano" *A Christmas Carol* (2009) interpretato superbamente da Jim Carrey e diretto da Robert Zemeckis (che, nel 2004, aveva già diretto l'ugualmente "natalizio" *Polar Express*), e così via.

E, con questa bella, "edificante" e significativa storia natalizia (il vecchio avaro che, alla fine, si converte, grazie all'intervento di tre fantasmi), che ha percorso la storia del cinema fin dall'epoca del muto ed è valida in tutti i tempi, si conclude la nostra (forzatamente incompleta) rassegna di "film natalizi". Che - con il ricordo, la fantasia, l'immaginazione, ma, soprattutto, con il cuore - ci hanno fatto rivivere quei Natali "particolari" della nostra vita, che il Coronavirus, quest'anno, purtroppo, ci ha sottratto.

Con la speranza che - grazie al vaccino di cui tanto si parla, e ai comportamenti "responsabili" della gente – ciò non debba ripetersi mai più: anche perché il vero Natale è nel cuore, nell'animo, nei buoni sentimenti della gente e, per questo, dovrebbe durare tutto l'anno...

Nino Genovese

Pino - Vita accidentale di un anarchico

Film documentario-animato su Giuseppe Pinelli: una ferita collettiva mai rimarginata sulla morte dell'anarchico, 'volato' giù dalla Questura di Milano dopo la strage di Piazza Fontana

Marco Asunis

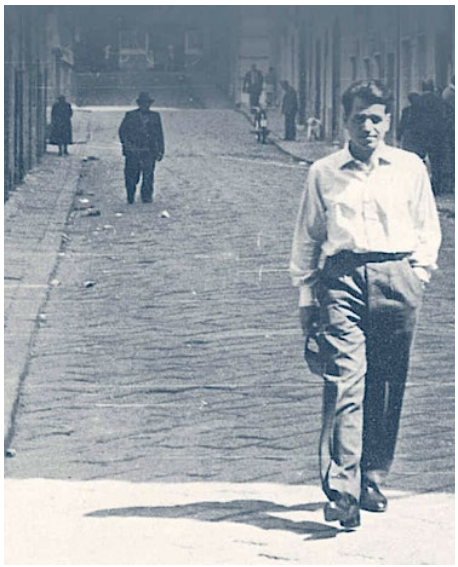
Ho avuto il piacere di conoscere Claudia Pinelli qualche anno fa a Monserrato, in Sardegna, in un interessante festival culturale in cui era stata invitata. Il "manifesto" di *"Buon compleanno Faber"* sottolineava l'impegno a voler "... declinare in forma di urgente attualità il pensiero poetico, sociale e libertario di Fabrizio De André". Era una manifestazione poliedrica nata dall'inventiva di un funambolico giornalista radiofonico *freelance*, Gerardo Ferrara, che associava alla sua dote di bravo comunicatore quella di un eccellente musicista e appassionato amante della poetica anarchica *deandreiana*. Provenendo lui da Salerno e passando per la Lombardia, è arrivato in Sardegna una decina d'anni orsono mettendo su famiglia e radici. Gerardo, o meglio Gerry per gli amici più stretti, proveniva dall'esperienza militante di *Radio Onda d'Urto*, una radio libera fondata nel 1985 a Brescia da attivisti provenienti in particolare dal movimento studentesco di quegli anni, in cui aveva imparato a declinare le sue idee di fraternità anarchica sostanziate da musica e canti popolari, storie umane e relazioni sociali rivolte agli umili della terra. E' grazie a lui, a Gerry, che ho conosciuto Claudia Pinelli, figlia di Giuseppe, o meglio semplicemente Pino in casa e per i 'compagni'. Per quanti non possono conoscerne la storia, cosa assai difficile, Pino era un ferroviere (mi piacerebbe quasi di scrivere, un vecchio collega di ferrovia) ed una ex staffetta partigiana, 'volato' giù nella notte tra il 15 e il 16 dicembre 1969 a soli 41 anni, da un balcone dell'ufficio politico al 4° piano della questura di Milano. Pino era di idee anarchiche, conosciuto per la sua attività culturale e politica a Milano, ragione per la quale - in quel 12 di dicembre di 51 anni fa - gli fu chiesto di presentarsi in questura nelle ore immediatamente successive all'attentato fatto con una bomba alla Banca dell'Agricoltura in Piazza Fontana. Ben 17 furono le vittime di quell'attentato, che apriva nel nostro paese la stagione delle stragi e una fase storica incancellabile per l'Italia intera. Era esattamente il Febbraio del 2018 quando ho conosciuto Claudia Pinelli alla Casa della Cultura di Monserrato. In quella occasione Claudia ci raccontò di sé e della sua dedizione verso *l'Archivio Giuseppe Pinelli - Centro Studi Libertari*: un impegno che si intrecciava con quello di un'altra figura importante del movimento anarchico milanese, Paolo Finzi, storico compagno di Pino e fondatore del mensile *A-Rivista anarchica*. Finzu, rinominato così dagli amici sardi, amico già dalla prima ora del festival "Buon compleanno Faber", che partecipò di persona fino all'ultima edizione del 2020 prima di decidere nel luglio scorso di lasciarci volontariamente in modo impensabile e tragico. Ho pensato immediatamente a Claudia e alla famiglia Pinelli quando venni a sapere da parte di Gerry della notizia tragica della scomparsa del nostro Finzu. Fatti e persone che ritornano alla memoria e che mantengono un filo con la storia e la vita del nostro paese e di quella di Pino Pinelli. A tal proposito, è più di un anno che sta circolando in Italia un bel di film di Claudia Cipriani che racconta della famiglia Pinelli e delle sue drammatiche vicende personali e storiche in cui è rimasta coinvolta. *"Pino - Vita accidentale di un anarchico"* ha la forza di proiettare, a oltre mezzo secolo dai fatti della strage di Piazza Fontana, sentimenti umani vivi e a renderci ancora partecipi di un conflitto storico e politico, che proprio Claudia Pinelli ha definito di "giustizia marcia", propagata, per quel che con grande determinazione si è riusciti a conoscere, dai neofascisti di Ordine Nuovo e da uomini degli apparati di sicurezza e dei servizi segreti dello Stato. *"Pino - Vita accidentale di un anarchico"* è un film di animazione che si muove attraverso i ricordi di Claudia e di sua sorella Silvia, di loro bambine, e delle azioni protettrici e resistenti della loro madre Licia, a partire dal momento in cui la tragedia entrò nella loro casa in quel 12 dicembre del 1969. A partire da quando in una giornata spensierata in un'atmosfera già di festa natalizia, rientrando a casa le due bambine la trovarono piena di poliziotti che la perquisivano, gettando a terra tutto ciò che frugavano. Persino i regali di Natale che Licia e Pino avevano comprato e già conservato per loro. E' da quel preciso istante che avviene uno spartiacque nella loro storia. D'improvviso lo sguardo ingenuo di Claudia e Silvia verso la realtà circostante cessa di essere tale come conseguenza traumatica di quella violenta invasione nella loro vita privata. La grande storia ci racconta di come in quel giorno Pino Pinelli venisse accusato dal commissario Calabresi, e dai tanti altri personaggi inquietanti presenti in quell'ufficio politico della questura di Milano, di essere l'attentatore di Piazza Fontana, insieme a Valpreda e al loro gruppo di anarchici. La cronaca ci dice ancora della sua permanenza illegale per tre giorni in quell'ufficio per essere interrogato, fino alla conclusione tragica mai pienamente dipanata e, anzi, insistentemente

segue a pag. successiva

Licia e Giuseppe Pinelli

segue da pag. precedente

falsificata. La stessa cronaca recente oggi fa filtrare nuovi balbettii di personaggi pesantemente coinvolti in quei fatti eversivi e che contribuiscono a togliere ancora un po' di velo a una non definita verità, come quelli dell'anziano ex capo del servizio D del Sid Gianadelio Maletti, condannato in via definitiva già nel 1987 e fuggito per questo in Sudafrica, il quale ha ammesso che "... fino al 1974 nessuno ci aveva detto che noi dei servizi segreti dovevamo difendere la Costituzione". Spiragli di verità che si aprono anche con altre mezze ammissioni di un testimone oculare ancora vivente, l'ex brigadiere Vito Panessa, che ha ingenuamente asserito che "Pinelli quella notte se l'era cercata", derubricando tutto come a semplice "incidente" sul lavoro la caduta dal balcone da quel famigerato ufficio! Il film ci racconta ancora di altre piccole storie, come quelle riferite dai ricordi di Claudia e Silvia di compagne di scuola che le additavano come figlie di un terrorista assassino. Momenti brucianti che si contrapponevano alla consolante



storia di altre memorie di solidarietà e di piena consapevolezza da parte di una comunità di compagne e compagni che considerava la realtà dei fatti ben diversa da quella che l'ufficialità istituzionale cercava di imporre. Una realtà che si dimostrò essere come parte iniziale di un attacco dell'antistato fascista duro e violento contro la partecipazione popolare e le solide basi democratiche del paese, di cui lo stesso Pino Pinelli diventava suo malgrado simbolo di ribellione contro l'eversione violenta. E' grazie a un film con questo sguardo assolutamente nuovo di Claudia e Silvia bambine, che si può entrare dentro a un contesto storico, sociale e giudiziario diverso e più sensibile ma sempre intricato, che si dipana pian piano solo attraverso la loro crescita e la loro tenace voglia di conoscenza e verità. Le protegge e le accompagna da subito in questa ricerca di svelamento, in continuazione e in modo determinato, la loro madre Licia, un'altra eroina di moglie e madre dei nostri tempi per le sue caparbie irriducibili battaglie a favore della verità e della giustizia per Pino.

Pino e le figlie - Animazione

Quel che il film ci fa vedere è una storia familiare ma allo stesso tempo collettiva, che si incastra attraverso gli occhi di Claudia e Silvia con gli avvenimenti storici e politici delle lotte operaie e studentesche di quegli anni, della "strategia della tensione" e delle stragi fasciste, dei movimenti e della lotta armata, di quel mondo internazionale suddiviso dai due blocchi. Solo che per la prima volta, al pari della dimensione politica ben evidente, si entra nella storia di Pino Pinelli su un piano certamente più emozionale e interiore, svelandone in profondità la vita, la cultura e il rigore morale. Il film si conclude simbolicamente con la sottolineatura dell'atto riparatore di un paese avvenuto il 9 maggio del 2009, in cui la famiglia Pinelli viene ricevuta al Quirinale dal Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, asserendo in quella occasione pubblica così fortemente ufficiale come Giuseppe Pinelli fosse diventato di fatto *"la diciottesima vittima della strage di Piazza Fontana"*. Il film documentario/animato di Claudia Cipriani, che penetra attraverso la vita di una apparente e normale storia familiare sovrastata da una imminente tragedia nazionale, si è avvalso della stretta collaborazione di Claudia e Silvia Pinelli, in particolare poi per la sceneggiatura dell'apporto di Niccolò Volpati e per i disegni del lavoro di Luca Magnante. Nel tornare brevemente all'inizio di questo scritto e al riferimento fatto al ruolo dinamico del nostro caro Gerry quale appassionato presentatore radiofonico, proprio lui ha voluto intervistare per la emittente radiofonica di questo mensile culturale, **DdCR | Diari di Cineclub Radio**, sia la regista del film Claudia Cipriani che lo sceneggiatore Niccolò Volpati, oltre alla stessa Claudia Pinelli. Una intervista trasmessa simbolicamente il 12 dicembre dell'anno appena trascorso, che è voluta tornare sui fatti raccontati e sul valore del film, sulla necessità di una sua divulgazione ampia affinché la storia non si dimentichi e che, anzi, aiuti questa a svelare dopo tanto tempo le zone oscure che ancora la avvolgono. Questa intervista si può riascoltare attraverso il link: https://bit.ly/3qNPMV2. E per quanti volessero vedere il film c'è la possibilità di prenotarlo sia per la visione che per l'acquisto per eventuali regali. Nel riquadro potete raccogliere queste ed ancora altre informazioni utili sul film.

Marco Asunis

Pino . Vita accidentale di un anarchico

Gli autori del progetto, Claudia Cipriani e Niccolò Volpati, lavorano insieme da molti anni e hanno realizzato altri sei lungometraggi e diversi cortometraggi. I loro documentari, tra cui La guerra delle onde, Lasciando la Baia del Re, L'ora d'acqua, sono stati trasmessi da reti televisive, hanno ricevuto riconosci-

Giuseppe Pinelli con le figlie

menti importanti (tra cui la nomination ai David di Donatello), sono stati selezionati da festival nazionali ed europei e hanno avuto una distribuzione cinematografica.

info@ghirofilm.it | www.ghirofilm.it

Link trailer: https://youtu.be/8gSyxGhiqyM

Lo streaming a pagamento servirà per sostenere le spese del lavoro del doppiaggio, infatti, vista la sua importanza, il film " PINO, vita accidentale di un anarchico" sarà doppiato in inglese, francese, spagnolo ed esperanto.

Per la visione in streaming ci sono due link: il primo è per noleggiarlo o comprarlo, mentre dal secondo link il film si può regalare. La procedura è analoga per entrambi: link acquista o noleggia, ma successivamente si può indicare una mail a cui farlo arrivare come regalo.

Il link per comprare o noleggiare il film a 6 Euro:
https://vimeo.com/ondemand/pino

Il link per regalare il film:
http://bit.ly/382WvSs

Traitores (traditori)

Nel 72 dopo Cristo, la fortezza di Masada fu l'ultimo baluardo della resistenza giudaica contro i romani che già avevano raso al suolo il tempio di Gerusalemme. Pur di non consegnarsi al nemico gli zeloti si uccisero l'un l'altro e prima ancora colpirono a morte le loro mogli e i loro bambini. Tra gli zeloti c'era anche Giuseppe che tradì il patto di sangue e, ultimo rimasto, invece che trafiggersi con la sua spada si arrese allo spietato conquistatore, divenne il narratore delle sue gesta dope averne preso il nome. Il romano Tito, figlio dell'imperatore Vespasiano, era della dinastia dei Flavi. Giuseppe diventò lo storico Tito Flavio Giuseppe. Sull'atto dello zelota diventato cittadino romano indaga un fondamentale libro *Il buon uso del tradimento* dello storico Pierre Vidal-Naquet, che ebbe entrambi i genitori deportati e uccisi a Auschwitz.

Natalino Piras

Traitores vuol dire traditori. Il cinema ne è pieno. Prima che il cinema la storia e tutte le sue narrazioni. C'è un classico, *Il traditore* (*The Informer*, 1935) di John Ford, dall'omonimo romanzo, 1925, di Liam O' Flaherty. Dice di Gypo Nolan (Victor McLaglen) che scaricato dall'IRA, dal Sinn Féin e dagli stessi occupanti inglesi va verso un tragico destino. Gypo Nolan è personaggio archetipico di diversi altri che hanno la guerra civile in Irlanda come contesto e che trova una sua forte caratterizzazione in Sean Nolan (David Warbeck) rivoluzionario e traditore, e amante la stessa donna, di Sean Mallory (James Coburn) il dinamitardo in fuga nella rivoluzione messicana di *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone. Lo struggente tema *Sciòn- Scion* composto da Ennio Morricone, li accomuna entrambi. Il dolore del tradimento è inconfessabile e pure non reso visibile se non in flash back. In quel film c'è un altro traditore, il dottor Viliega (Romolo Valli) che sotto tortura confessa al criminale Günter Reza (Domingo Antoine Saint-John) il nome dei compagni, tutti messi al muro. Nascosto tra i parenti costretti ad assistere all'esecuzione dei rivoluzionari traditi da Viliega, tutti idealisti, a Sean Mallory inizia a tornare in mente quando toccò a lui sparare contro i soldati inglesi che erano venuti a prenderlo in un pub. In un successivo flash back la scoperta che il delatore è Nolan, torturato, è sincrona con il buco nella fronte di Nolan, opera di Mallory. Sarà il flash back finale a svelare di quanto quello sparo fosse, per riprendere Pasternak che canta Majakovskij, simile a un Etna in eruzione.

Quando, bambini, frequentavamo il cinema parrocchiale, uno dei motivi che animava le nostre dispute su questo o quel film, era la figura de *su traitore*. C'erano pellicole che il traditore lo si vedeva da subito. Altri che invece *s'attore*, il protagonista, l'eroe buono, se ne accorgeva in tempo per evitare che il tradimento intaccasse il lieto fine del racconto. C'erano *traitores* alla Cazzolino *conchi ispilìtu*, testa pelata, nemico dei Crociati in qualche adattamento cinematografico della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Oppure era un perfido indiano, muto o di poche parole, che conduceva *i nostri* verso agguati e imboscate. Uno schema manicheo che inizia a mostrare qualche complessità in *Gunga Din*, film ambientato nell'india coloniale e diretto nel 1939 da George Stevens, preso da Rudyard Kipling. Qui un portatore d'acqua, Gunga Din appunto, è sospettato di fare il gioco dei thug, una setta di fanatici assassini. In realtà sarà un suo gesto eroico a salvare un'intera colonna militare dal massacro, gesto che a Gunga Din costerà la vita.

Alla luce di questo estremo sacrificio, quando eravamo bambini c'era chi parteggiava per *su traitore* e addirittura per il nemico tout court: ancora saraceni, turchi, soprattutto indiani. Come una profezia paesana del nuovo corso del western, negli anni Settanta, quando le ragioni e la resistenza di Sioux, Apache, Cheyenne e altre tribù all'avanzata dell'uomo bianco, avranno a sostegno capi d'opera come *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* (*Jeremiah Johnson*, 1972) di Sydney Pollack e *Il piccolo grande uomo* (Little Big Man, 1970) di Arthur Penn.

Stando nel western di quegli anni, assenti gli indiani, uno dei traditori più significativi, passato da bandito a sceriffo, ancor peggio di diversi Wyatt Hearp (tra gli altri Henry Fonda e Burt Lancaster), quello della sparatoria all'O.K. Corral di Tombstone (tantissimi film), è Pat Garrett (James Coburn) in *Pat Garrett e Billy Kid* (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973) di Sam Peckinpah. In questo film supera tutti Alias (Bob Dylan, pure autore e interprete della colonna sonora) che, ha scritto Goffredo Fofi in un lontano numero dei "Quaderni Piacentini" con "quella faccia da poeta venduto che si ritrova" non poteva che fare se stesso: uno che si vende e vende gli altri, per denaro, per salvarsi. Appunto un odioso traditore, una spia.

"Il traditore" (1935) di John Ford

"Gunga Din" (1939) di George Stevens

"Pat Garrett e Billy Kid" (1973) di Sam Peckinpah

Su traitore per antonomasia continua a restare Giuda, nome che fuori dalla tradizione ebraica dove ancora oggi spesso ricorre (Giuda, figlio di Giacobbe- Israele è capostipite di una delle 12 tribù del popolo eletto), qui da noi non viene mai dato e continua, nonostante diverse revisioni storiche e pure teologiche (la necessità di quel tradimento perché si avverasse la salvezza dell'umanità attraverso la morte in croce di Dio fattosi uomo) a essere demonizzato.

Raccontano al mio paese che una volta un fabbro, già padre di numerosa prole, si fosse recato in chiesa, dal parroco, per scegliere il nome da dare all'ultimo nato, evidentemente non così bene accetto.

Allora compà (molti parroci erano compari a quei tempi) *che nome gli volete mettere alla creatura?*

Il fabbro era come se stesse masticando fiele e infine dopo diversi batti e ribatti, così disse al prete:

E se gli mettiamo Giuda?

Devono essere corsi parecchi esorcismi, quel giorno.

Al cinema, nei classici del tempo di Gesù, Giuda ha le physique du rôle e la faccia intagliata al compito che spetta al traditore: baciare il Maestro per indicarlo alle guardie del sinedrio. Prendete Rip Thorne che fa l'Iscariota nel *Re dei re* (*King of Kings*, 1961) di Nicholas Ray. Giuda ha sguardo sfuggente ma il taglio degli occhi tutto è tranne che rassicurante, si muove con la prudenza del serpente.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Non c'è rabbia in quello sguardo, come invece nel volto di Barabba (Harry Guardino) in quello stesso film, ma perfidia. Giuda tradisce per i trenta denari ma pure per vendicarsi della sua emarginazione all'interno del gruppo degli apostoli. Non potrà mai essere uno zelota, come lo è invece Barabba, un fanatico che non ha fatto in tempo a darsi la morte pur di non cadere nelle mani dell'odiato nemico romano. Né un patteggiatore che impone regole. Giuda è solo uno strumento debole in mano a poteri forti. L'unica arma di cui dispone è il tradimento. Né, in prospettiva, ci potrà mai essere per lui, anche a futura memoria, il progetto di una qualche speranza che lo liberi dal gorgo in cui qualsiasi traditore precipita.

"Il bacio di Giuda" di Giotto di Bondone (1267-1337) Cappella degli scrovegni a Padova

Su traitore al cinema elabora, in tutti i generi, questo archetipo di chi dopo essersi reso conto dell'infamia del gesto, abbandonato da tutti, anche dai suoi stessi pagatori, altro non gli resta che andare a impiccarsi nell'albero più contorto del campo del vasaio. Sintomatico che come collocazione storico-geografica questo campo si trovi, a Gerusalemme, nella zona chiamata Geenna, l'inferno nei Vangeli, ancor più sotto la valle degli ulivi. In ebraico Geenna è il letame, l'immondizia dell'immondizia.

"La spia che venne dal freddo" (1965) di Martin Ritt

Il ruolo del traditore nel cinema è anche, superato il dualismo manicheo, quello della complessità della spia. Soprattutto in clima di guerra fredda. Tutti i romanzi e tutti i film tratti dai romanzi di John Le Carré, venuto a mancare, ottantanovenne, il 12 dicembre scorso, uno per tutti *La spia che venne dal freddo* (il film di Martin Ritt, *The Spy Who Come in from the Cold*, è del 1965 con Richard Burton nella parte di Alec Leamas) sono *incentrati sul buon uso del tradimento* richiamato all'inizio. Sul fatto che i vari passaggi di fronte, dall' Ovest all'Est, nazisti diventati comunisti, agenti segreti, tutto fuorché James Bond, che entrano in crisi di coscienza, smarriti nel proprio ruolo, perduti da un gioco di cui non comprendono più né la ragione né il nesso, se non l'uccidere per l'uccidere, l'ammazzare per la legittimazione di poteri forti alla stessa stregua dei contropoteri, è cosa che rende e che fa stare vivi: se si riesce a indurire a cinismo freddo, calcolatore e spietato, anche l'ultimo ingenuo residuo che alberga, o dovrebbe, nell'intimo di ogni fautore di tradimento. Trama analoga, tutta giocata all'interno della CIA come piovra multinazionale, svolge, dolente canto sul tradimento della solidarietà e dell'amicizia, *I tre giorni del Condor* (*Three Days of the Condor*), diretto nel 1975 da Sydney Pollack.

"I tre giorni del Condor" (1975) di Sydney Pollack

"Il giorno della civetta" (1968) di Damiano Damiani

Traditore del nostro tempo è Parrinieddu, personaggio del *Giorno della civetta*, il romanzo di Leonardo Sciascia pubblicato nel 1961 e, un grande Serge Reggiani nel film omonimo di Damiano Damiani, 1968.

Parrinieddu, diminutivo di parrino che in siciliano vuol dire padrino ma pure prete, è un confidente dei carabinieri, una spia.

Dice Don Mariano Arena, capobastone nella mafia che passa da rurale a mafia degli appalti e del cemento, Lee J. Cobb "mafioso perfetto", che Parrinieddu è nato spia come altri invece nasce sbirro.

Tutto ruota intorno alla morte di Salvatore Colasberna, uno che insieme ai fratelli non vuole sottostare alle regole di don Mariano. Viene ucciso a lupara. Viene fatto scomparire, lupara bianca, Paolo Nicolosi, che vede il killer in azione, Zecchinetta (Tano Cimarosa). Parrinieddu viene a sapere, è costretto a rivelare quanto sa al capitano Bellodi (Franco Nero).

Ma niente sfugge allo sguardo lungo della mafia. Parrinieddu è condannato. La mafia, che non guarda in faccia nessuno per difendere i propri interessi, non perdona. È don Mariano a emanare la sentenza, in un linguaggio che chi deve intendere intende. «Quel cornuto di Parrinieddu mi fa venire sospetti, in questo movimento di sbirri [...]. Ieri, incontrandomi, la sua faccia ha cambiato di colore: ha finto di non vedermi [...]. Io dico: ti ho lasciato fare la spia perché, lo so, devi tirare a campare: ma devi farlo con giudizio, non è che devi gettarti contro la santa chiesa [...] e se ti getti contro la santa chiesa io, caro mio, che ti posso fare?: niente, ti dico solo che sei morto nel cuore degli amici».

Parrinieddu è fuori dalla santa chiesa della mafia, lo è sempre stato. Se prima, per cose da poco conto, la stessa mafia lo lasciava campare, adesso che il capitano Bellodi va a toccare i pezzi da novanta, Parrinieddu deve essere eliminato.

Dice Sciascia che aldilà del fatto che è spia nessuno sa niente di Parrinieddu: né i carabinieri che se ne servono come *confidente* né tantomeno il cuore degli amici che formano la santa chiesa. Parrinieddu ha pure lui una famiglia, a margine delle altre organiche alla società mafiosa, ma è come se non l'avesse. *Parrinieddu* è ombra, morto che cammina. Il narratore Sciascia ne scandaglia l'ossessione. «Le ultime ventiquattrore del *confidente* si svolsero atroci e frenetiche. Il vagheggiamento di una fuga, che pure sapeva impossibile, si alternava alla visione di se stesso morto. La fuga era il fischio lungo dei treni, la campagna che nella corsa del treno si apriva, paesi che ruotavano lenti con donne alle finestre e fiori vividi: e poi un tunnel improvviso, le parole di morte scandite dal ritmo del treno, le nere acque della morte che su di lui si chiudevano». Finis. «Il corpo di *Parrinieddu* (Sciascia lo scrive sempre in corsivo) era ancora sul selciato, coperto di un telo azzurrastro. I carabinieri di guardia sollevarono il telo: il corpo era contratto come nel sonno prenatale, nella oscura matrice della morte». Nel finale del film, Parrinieddu, sepolto sotto uno strato di asfalto e cemento nella strada in costruzione, viene ritrovato dopo una segnalazione anonima, una volta girato il corpo, con un tappo in bocca.

Natalino Piras

Josep. La memoria non rappresentata

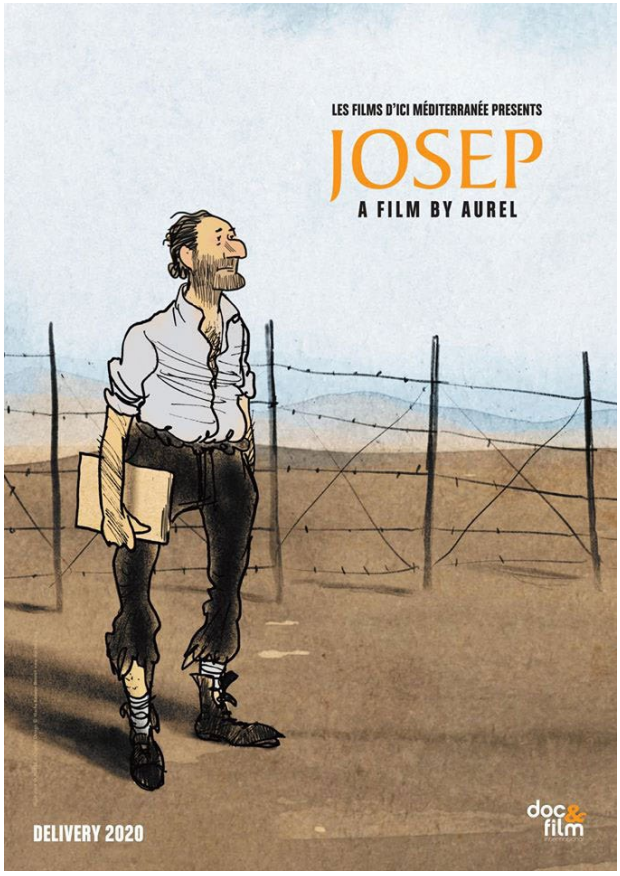
Quel che il film Josep di Aurel racconta degli esuli antifranchisti spagnoli

Àngel Quintana

IL 14 febbraio del 1939 Josep Bartolí attraversò la frontiera spagnola per scappare in esilio in Francia. È stato uno dei tanti sconfitti repubblicani della guerra civile spagnola. Josep Bartolí era un caricaturista e politico catalano, un sindacalista che aveva fatto parte del movimento anarchico, avvicinandosi in seguito alle file comuniste. Dovette vivere in sette diversi campi di concentramento creati dalla polizia francese per ospitare le migliaia di profughi spagnoli che cercavano rifugio dopo essere stati sconfitti nella loro lotta per la libertà contro il franchismo. Josep Bartolí ha dormito nelle spiagge del sud della Francia, in città come Argelès-sur-Mer e Saint-Cyprien, ed è stato con migliaia di altri esiliati che si sentivano colpiti dalla sporcizia, dalla miseria e dal disprezzo dei gendarmi che li trattavano come autentici cittadini di seconda categoria, capaci di pisciarli addosso sulle loro coperte mentre dormivano. All'interno dei diversi campi profughi in cui ha vissuto, Josep Bartolí non ha smesso mai di disegnare, riprodurre ciò che vedeva per documentare quel che stava direttamente vivendo, per raccontare l'orrore, per testimoniare e impedire alla Storia ufficiale di dimenticare la storia di soprusi che ha dovuto vivere.

Josep Bartolí riuscì a fuggire da uno di questi campi, quello di Bram, ma fu durante la guerra e l'occupazione nazista della Francia che venne catturato dalla Gestapo, che provò a trasferirlo verso il campo di concentramento di Dachau col cosiddetto treno della morte. Mentre una parte consistente dei repubblicani catturati dai nazisti fu trasferita nel campo di Mathausen, altri repubblicani che parteciparono alla lotta di resistenza furono deportati su un treno di bestiame a Dachau. Molti di questi morirono già prima di arrivare per soffocamento, Bartolí invece riuscì a fuggire da questo treno in modo rocambolesco per arrivare a Marsiglia, da dove partivano navi dirette per il Messico. Grazie a influenti amicizie politiche riuscì ad imbarcarsi e lasciare la Francia. Dopo un lungo e tormentato viaggio, riuscì ad arrivare e a stabilirsi in Messico, che gli consentì di avvicinare e conoscere, grazie ai buoni contatti all'interno del partito comunista, Diego Rivera e Frida Khalo. Lungo il corso del tempo, Bartolì divenne anche l'amante di Frida Khalo. Diverso tempo dopo, Bartolì decise di lasciare il Messico e trasferirsi a New York, finendo per associarsi al *Gruppo della 10th Street*, che era un modo per indicare un collettivo cooperativistico di galleristi che operavano principalmente nell'EAST Village sul lato est di Manhattan, a New York City, negli anni '50 e '60. Le Gallerie del *Gruppo della 10th street* gli consentirono di entrare in buona relazione con artisti come Willem De Koonig, Mark Rothko e Jackson Pollock. Gli ci sono voluti poi ancora molti anni prima di ritornare a Barcellona ed essere nel contempo comunque ignorato dalla storia ufficiale. Bartolí è stato vittima di una sorta di oscuramento collettivo, come lo sono stati gli anni dei campi di concentramento in cui lui ha dovuto sopravvivere in Francia.

Aurel, prestigioso fumettista francese, è riuscito a creare un film, intitolato *Josep*, utilizzando ben cinquantasei disegni del lavoro che Bartolí realizzò nei campi di concentramento, ricostruendo così di lui una sorta di biografia. In uno dei campi di concentramento, Bartolí era riuscito a salvare una parte di questi disegni nascondendoli sotto la sabbia, recuperandoli e portandoseli in altri posti più sicuri. Il lavoro realizzato tra le immagini disegnate da Bartolí e il film di animazione realizzato da Aurel finisce per creare un gioiellino del cinema di animazione, in cui emerge la biografia di una grande crudeltà incontrata in questo suo drammatico viaggio. La successione dei fotogrammi è raccontata mediante lo sguardo immaginario di un gendarme protagonista, perché, come ha specificato Aurel, il fatto che il film fosse raccontato di per sé già da un punto di osservazione con occhi francesi, ciò gli impediva di mettersi completamente nei panni del fumettista. In questo modo la storia parte dal rapporto che il fumettista sviluppa con il poliziotto, con il quale finisce per instaurare una certa complicità. Nel nostro presente, il gendarme, diventato vecchio, rivive il ricordo e lo racconta ai nipoti. Il gendarme di guardia ai campi di concentramento era consapevole della crudeltà della condizione in cui vivevano i deportati. In alcuni momenti questo film d'animazione tende a forzare alcune scene nel rapporto di amicizia che si instaura tra questo personaggio e la storia stessa di Bartolí. La costruzione del personaggio narratore, come se fosse il Buon Samaritano, finisce a volte per dare toni troppo scontati a una parte di una storia che si muove tra la crudeltà e la denuncia. Nonostante alcuni squilibri narrativi, la forza plastica delle immagini affascina, soprattutto è impressionante il lavoro di trasposizione dell'universo pittorico.



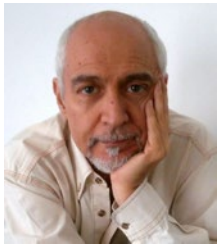
Al di là dei dibattiti estetici che il film può provocare, ci sono due ragioni di fondo che rendono *Josep* un'opera unica e fondamentale per il riferimento al recupero della memoria storica dell'esilio dei repubblicani spagnoli. La prima ragione risiede sulla questione di ciò che hanno rappresentato i campi di concentramento creati in Francia in cui molti dei profughi spagnoli in fuga dalla dittatura franchista venivano trattati come un vero carro bestiame. La rappresentazione animata realizzata da Aurel mette in risalto il fatto che il cinema spagnolo non è mai stato in grado di offrire un ritratto convincente della condizione e dell'esperienza degli esiliati repubblicani. Sembra che la memoria dell'esilio non sia riuscita a penetrare nelle fiction cinematografiche e che il cinema spagnolo non sia mai stato in grado di realizzare un grande film su un argomento così importante e dimenticato. La seconda ragione ha a che fare con la posizione politica francese riguardo alle proteste manifestate dagli esuli antifascisti spagnoli. Né la politica francese indirizzata verso il recupero della memoria degli anni della Francia di Vichy, né le tante manifestazioni culturali francesi hanno mai aperto una riflessione critica sui maltrattamenti che dispensavano ai profughi e quanto costoro fossero vilipesi. Per la Francia, l'episodio dei campi di esilio continua ad essere un tema nascosto e dimenticato, di fronte al quale un film come *Josep* risulti fondamentale, quanto meno, come esercizio di recupero della dignità di un popolo.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

I dimenticati #71

Ivan Mozžuchin



Virgilio Zanolla

Talvolta ci sono attori grandissimi dei quali, anche se ne ha sentito citare il nome, la maggior parte degli appassionati del cinema sa poco o nulla. Negli anni tra il primo dopoguerra e la fine del muto, Ivan Mozžuchin era uno degli interpreti più acclamati della settima arte: ma la fortuna, bifronte come Giano, volle castigare il suo successo.

Ultimo di quattro fratelli, Ivan Il'ič Mozžuchin era nato il 26 settembre 1889 nella tenuta paterna presso il villaggio di Kondol', una trentina di chilometri a sud di Penza Oblast, città della Russia europea nel governatorato di Saratov (circondario del Volga), oltre settecento chilometri a sudest di Mosca. Suo padre, Ilya Ivanovič, che amministrava le proprietà della nobile famiglia Obolensky, proveniva da una famiglia di contadini: aveva ereditato tale mansione dal padre, un servo della gleba, che per la fedeltà mostrata al padrone aveva ottenuto la libertà per i suoi figli; sua madre, Rachel Ivanovna nata Lastochkina, era figlia d'un prete ortodosso.

A differenza dei tre fratelli, destinati al seminario (ma il primo, Alexandre, sarebbe divenuto un noto cantante d'opera, mentre gli altri due, Aleksey e Konstantin, negli anni Trenta vennero incarcerati ed eliminati per attività antisovietiche), Ivan studiò in un istituto per ragazzi a Penza, quindi, su desiderio del padre, venne inviato a Mosca per studiare legge alla facoltà di diritto della locale università; egli però, avendo respirato l'aria del palcoscenico fin da piccolo esibendosi a livello amatoriale nel teatro popolare di Penza, dopo avere resistito due anni, nel 1910 ruppe con la famiglia e si unì a una compagnia di attori itineranti di Kiev, coi quali per quasi un anno batté molti teatri di provincia, facendosi le ossa come attore e imponendosi abbastanza agevolmente grazie al suo carisma; intanto, nell'18, dall'attrice Olga Bronitskaja Telegina egli aveva avuto Aleksandr, che pur se registrato come figlio del capocomico Petr Zarechny, fratello di lei, Ivan lo sostenne fino alla morte, riconoscendolo di fatto.

Tornato a Mosca, trovò lavoro nella compagnia del Teatro Popolare Vvedenski; fu qui che venne notato da Pëtr Ivanovič Čardynin,

Gruppo di attori con Ivan Mozžuchin dietro Vera Kholodnaja (1920)

attore e regista cinematografico di quegli anni del muto, che nell'11 lo fece esordire davanti alla macchina da presa nel ruolo dell'ammiraglio Kornilov ne *La difesa di Sebastopoli* (Oborona Sevastopolya), girato con Alexandre Khanjonkov, e gli assegnò poi la parte di Trukhachevski in *Sonata a Kreutzer* (Krejcerova sonata, id.), prima - e ahimé perduta - di una lunga serie di trascrizioni filmiche del noto racconto di Tolstoj.

Per Ivan fu l'inizio di una brillantissima carriera in patria: basti dire che nei poco più di sei anni precedenti lo scoppio della rivoluzione bolscevica apparve in quasi novanta pellicole, imponendosi come il più talentoso giovane attore russo. Oltre allo stesso Čardynin, che lo diresse ancora, tra l'altro, in *La casetta di*

Iwan Mosjukin

Kolomna (Domik v Kolomne, '13) e nel drammatico *Ricordate?* (Ty pomniš' li?, '14), lavorò coi registi Vasilij Gončarov, Władisław Starevič (col quale interpretò il Diavolo ne *La notte della vigilia di Natale*, Notch pered rojdestvom, '13), Evgenij Bauer, Jakov Protazanov e Aleksandr Volkov. Fu con Bauer che egli conobbe il primo incredibile successo: ne *La vita nella morte* (Žizn'v smerti,'14), sceneggiato da Valerij Brjusov, interpretò infatti il dottor Renault, un uomo che, ossessionato dalla bellezza della moglie, alla sua morte decide di farla imbalsamare per conservarne eternamente l'aspetto amato; qui Ivan mostrò forse per la prima volta le caratteristiche precipue del suo magistrale stile recitativo, basato su un'estrema sobrietà delle espressioni e dei movimenti. Quattro anni più tardi, quando l'attore, regista e montatore Lev Vladimirovič Kulešov effettuò un famoso esperimento per provare l'incidenza del montaggio in chiave psicologica, l'«effetto Kulešov», ricorse ad alcuni fotogrammi di questo film con un primo piano del volto di Mozžuchin, che abbinò a tre situazioni drammatiche, illudendo lo spettatore che questi esprimesse ogni volta un diverso stato d'animo, e mostrando così come il piano isolato acquista senso solo dalla sequenza che lo precede o lo segue.

Diretto da Bauer, Ivan lavorò sovente in coppia con Vera Kholodnaya, la diva del cinema muto russo alla quale abbiamo dedicato il profilo n° 40 di questa rubrica; un'altra attrice con cui apparve spesso nei film fu Natalya Lisenko (1884-1969), la sua prima moglie, sposata nel '15 e dalla quale divorziò nel '27. Con lo scoppio della rivoluzione, per poter girare senza problemi, gran parte delle maestranze del cinema russo si spostarono in Crimea: così fecero anche Bauer, Mozžuchin e il produttore Ermol'ev, con cui essi avevano iniziato a collaborare. Da quando, nel gennaio del '17, appena cinquantaduenne Bauer morì a Yalta, fu Protazanov il regista che seppe meglio valorizzare il nostro attore: con lui Ivan aveva già ripreso la rivisitazione dei classici russi, da *Nikolay Stavrogin* ('15), dal romanzo *I demoni* di Dostoevskij, a *Il gabbiano* (Čajka, id.), dall'omonimo dramma di Cechov, al raffinatissimo *La dama di picche* (Pikovaja dama, '16), dall'omonimo romanzo di Puškin: pellicole che lo resero internazionalmente noto. Con la sua regia, egli fu ancora *Andrej Kožuchov* ('17), ritratto di un combattente prerivoluzionario, e il principe Kassatski in *Padre Sergius* (Otets Sergij, '18), che Protazanov diresse con Aleksandr Volkov.

La situazione politica stava degenerando: ormai le armate bianche stanziate in Crimea agli ordini del generale Vrangel' rintuzzavano a stento le offensive dell'esercito bolscevico. Nel febbraio del '20 Ermol'ev, i Mozžuchin, i registi Volkov, Protazanov, Tourjanski e uno stuolo di tecnici lasciarono Yalta per rifugiarsi a Costantinopoli; qui, imbarcatisi sul mercantile greco "La Panthère" raggiunsero la Francia, installandosi presso Parigi, a Montreuil-sous-Bois, dove Ermol'ev, in società col

Ivan Mozžuchin con Luigi Pirandello e Marcel L'Herbier (1925)

banchiere Kamenka, per poter riprendere l'attività cinematografica acquistò i vecchi studios appartenuti alla Pathé, e prima ancora al grande Georges Méliès, ridenominati Albatros. Il primo film prodotto fu, quell'anno stesso, *L'Angoissante aventure* di Protazanov, alla cui sceneggiatura contribuì lo stesso Ivan, che (col cognome francesizzato in Mosjoukine) ne fu il protagonista accanto alla moglie,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nel ruolo del marchese Henri de Granier: una storia concepita e in parte girata durante il viaggio, tanto che si valse d'alcuni esterni ambientati e filmati a Costantinopoli. In seguito, Ivan scrisse anche la scenografia de *L'enfant du carnaval* ('21), film ambientato a Nizza, il primo che diresse personalmente, e che interpretò ancora accanto alla Lisenko, con toni ora comici ora drammatici. Maggiore successo riscosse *Le brasier ardent* ('23), pellicola della quale egli fu di nuovo sceneggiatore, regista e protagonista: notevole sia per la modernità della sua recitazione calibrata, intensa e intelligente, sia perché il suo personaggio, scosso da proiezioni oniriche, muta costantemente personalità, con una capacità stupefacente d'immedesimarsi in caratteri a volte perfino costrastanti.
Grazie all'ottimo esito di questi suoi film Ivan cominciò ad essere molto apprezzato anche in Francia: nel '24 Volkov lo diresse in *Kean*,

Ivan Mozžuchin

dèsordre et gènie, dove interpretando il grande attore inglese egli si mostrò nei personaggi di Romeo, Amleto, Tristano e Werther, fornendo un ulteriore prova del suo incredibile talento. Lo richiesero registi francesi come Jean Epstein (*Le Lion des Mogols*, id.) e Marcel L'Herbier, che con *Il fu Mattia Pascal* (Feu Mathias Pascal, '26) firmò forse la più eccellente prova dell'attore. Nella trasposizione filmica - la prima - del romanzo pirandelliano (con bellissimi esterni girati a Roma), Ivan fu il protagonista, affiancato da un giovane Michel Simon (Gerolamo Pomino), e da Marcelle Pradot (Romilda Pescatore), Lois Moran (Adriana Paleari), Marthe Mellot (la vedova Pescatore, madre di Romilda), Isaure Dovan (Batta Malagna) e Terenzio Papiano (Jean Hervé); il suo Mattia, tormentato e ricco di sfumature psicologiche, impressionò notevolmente il pubblico, non solo quello francese: la fama d'Ivan, sempre vivissima in Russia, lo portò ad essere conosciuto come Moskine nei paesi di lingua tedesca e come Mozhukhin in quelli anglosassoni.
Dopo quel successo, egli lasciò la Albatros di Ermol'ev, nella primavera del '26 firmò un contratto con la statunitense Universal Pictures e partì per Hollywood. Qui i produttori, decisi a fare di lui un nuovo divo, gl'imposero di mutare il nome in John Moskin e lo costrinsero a sottoporsi ad un'operazione di chirurgia estetica per ridurre il naso. In America Ivan interpretò un solo film, *Surrender* di Edward Sloman ('27), che si rivelò un insuccesso, e lo spinse a rientrare in Europa. Se aveva

Ivan Mozžuchin e Brigitte Helm (Manolescu, 1929)

Ivan Mozžuchin e Dita Parlo (Manolescu, 1929)

Ivan Mozžuchin e Natalya Kovanko (Michel Strogoff, 1926)

fallito ad Hollywood, nel vecchio continente restava pur sempre l'attore più internazionalmente amato: tornato a Parigi, egli riprese così la sua vita di prima, al servizio di altri registi. Abitava con la moglie all'Hôtel Napoléon e frequentava i migliori locali della *rive gauche*, nonché il cabaret russo Chez Shéhérezade, con-

Ivan Mozžuchin e Natalya Lisenko (Le Brasier ardent, 1923)

cedendosi frequenti relazioni extraconiugali, come quella con Alice Prin, la celebre modella, pittrice e attrice Kiki di Montparnasse.
Sempre nel '26, Ivan fu *Michel Strogoff* nel film di Victor Tourjanski, alla cui sceneggiatura collaborò. Nel '27, pure qui anche nel ruolo di cosceneggiatore, interpretò per la Société des Cinéromans il *Casanova* diretto da Volkov, che venne per buona parte girato a Venezia con l'apporto di attori di fama come Suzanne Bianchetti, Jenny Jugo, Rudolf Klein-Rogge, le nostre Diana Karenne e Rina De Liguoro e Michel Simon. In un primo tempo, il regista Abel Gance aveva pensato di affidargli la parte di Napoleone nel suo monumentale omonimo film, ma finì per scegliere Albert Dieudonné.
Divorziato dalla Lisenko, nel '28 Ivan sposò l'attrice olandese Agnes Petersen (1906-73) e si trasferì in Germania, dove in due anni prese parte a cinque film: *Le rouge et le noir* (Der geheime Kurier, '28) e *Le président* (Der präsident, id.), diretti entrambi da Gennaro Righelli, *Au service du tsar* (Der Adjutant des Zaren, id.) di Vladimir Strijevsky, *Manolesco, prince des sleepings* (Manolescu, der Kônig der Fochstapler, '29) di Tourjanski, e *Il diavolo bianco* (Der weiße Teufel, id.) di Volkov, con Lil Dagover, tratto dal racconto *Chadži-Murat* di Tolstoj. Nel '31 prese parte al suo primo film parlato, *Le sergent X* di Strijevsky: un dramma coloniale con Suzy Vernon e Jean Angelo, dove nei panni di Jean Renault colse il suo ultimo successo. Infatti il suo marcato accento russo mal si addiceva all'interpretazione di personaggi di altra etnia. Ormai rientrato a Parigi, dopo aver impersonato il principe Tahar ne *La mille et deuxième nuit* di Volkov ('32), in *Casanova* di René Barberis ('33) l'attore, tetragono, volle riproporsi nel ruolo dell'avventuriero veneziano, ma nonostante la presenza di altri ottimi attori il film non incontrò l'esito sperato; e così successe anche a *L'enfant du carnaval* di Volkov ('34), nel quale fu Henri Strogonov, e a *Nitchevo* di Jacques de Baroncelli ('36), dove, non più protagonista, impersonò l'ufficiale Meuter; fu questo il suo ultimo film.
Dopo un fugace terzo matrimonio con l'attrice francese d'origine russa Tania Fédor (al secolo Tatania d'Ermter, 1905-85), conosciuta sul set de *La mille et deuxième nuit*, Ivan, gravemente malato di tubercolosi, trascorse i suoi ultimi anni lontano dal cinema, con pochi ricorsi, passando dall'appartamento di lusso al Napoléon ad alloggi assai meno confortevoli, e nondimeno cercando sempre d'aiutare con l'invio di pacchi l'anziano padre rimasto a Penza, la sua ex compagna Olga e il figlio Alexander, ridotti in miseria a Mosca. Morì il 18 gennaio 1939 nella clinica Saint-Pierre di Neuilly-sur-Seine, città natale di Michèle Morgan e luogo in cui ha chiuso gli occhi un'incredibile quantità di personaggi, tra cui attori e cineasti quali Raimu, René Clair, Vittorio De Sica, Anatole Litvak, Jean Gabin, Bette Davis e François Truffaut. Nella misera camera d'albergo che occupava prima del ricovero furono trovate molte lettere di ammiratrici, ancora sigillate, che contenevano una discreta fortuna tra somme di denaro ed effetti preziosi.
Mozžuchin venne sepolto nel cimitero russo ortodosso di Sainte-Geneviève-des-Bois, una ventina di chilometri a sud di Parigi. Lo scrittore francese d'origine lituana Romain Gary (Roman Kacew, 1914-80), sostenne d'essere suo figlio naturale, frutto di una relazione dell'attore con sua madre Nina Owczyńska, un'attrice ebrea polacca che fu poi moglie di Arieh Kacew.

Virgilio Zanolla

10 FILM d'animazione anomali

*6 puntata

Giorgio Campani

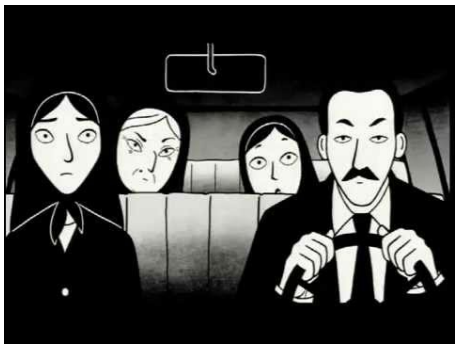
Quando ero piccolo avevo l'abitudine di guardare le VHS dei grandi classici di ogni personaggio Diseny: Paperino, Pippo, Topolino, Pluto. E prima che la carrellata di corti iniziasse, c'era un filmato dove veniva mostrato il garage da dove Disney cominciò a disegnare le prime tavole di Steamboat Willie, la prima apparizione al pubblico di Topolino. Da quel tempo son cresciuto, come tutti noi, saltando tra i lungometraggi d'animazione Disney ed i cartoni animati giapponesi alla TV. E per lungo tempo ho considerato i cartoni animati come un mezzo per raccontare fiabe, storie, più o meno edificanti, quasi sempre allegre e destinate ad un pubblico giovane. In verità, già a quei tempi (metà degli anni 70), in Francia usciva Tarzoon (un film d'animazione francese dove Tarzan veniva trattato come un povero disgraziato, il tutto condito con una forte e divertente componente sessuale) e *Fritz il gatto* di Bakshi (altrettanto inusuale e scabroso quanto geniale). Forse sono stati i *Simpson di* Matt Groening, a livello globale, a farci capire che il mezzo dell'animazione non è monotematico, ma è una magnifica tecnica con cui poter creare e raccontare storie anche tremendamente crude, serie, adulte, sboccate. Semplicemente storie. Ecco perché ho chiamato provocatoriamente questo gruppo di film d'animazione come "Inusuali". Perché per lungo tempo ho pensato che un cartone animato fosse l'equivalente di un libro di fiabe per neonati o una scatola di mattoncini Lego. Non sono solo questo, anzi: quello dell'animazione è un mondo espressivo, a mio avviso, tra i meno sfruttati a dovere, per il potenziale che ha. Iniziamo. *Valzer con Bashir*, 2008, di Ari Folman. Ari Folman che, oltre ad essere regista, produttore e creatore del soggetto, è anche il protagonista di questo racconto. Tutto inizia in un bar, dove Folman ed un ex compagno d'armi stanno discutendo del loro passato da commilitoni durante il conflitto tra Israele e Libano del 1982. Ari si rende conto di non ricordare nulla di quella parte della sua vita, probabilmente di averla rimossa. E così decide di cercare ed intervistare altri suoi ex compagni d'armi, per portare a galla il suo ricordo, il suo incubo personale. Ciò che colpisce di questa pellicola è il taglio innovativo con cui è raccontata la storia, che si potrebbe definire un vero e proprio documentario sulla guerra. Proprio per questo è curiosa la scelta di esprimere su schermo un fatto crudo e realistico come la guerra attraverso l'espressione libera e creativa dell'animazione. Eppure, come rivelerà soprattutto il finale, è una scelta geniale e sensata. Attraverso colori e animazioni, i ricordi di ogni singolo soldato si intricheranno tra realtà e visioni (meravigliosa la gigantesca donna del mare che porta con sé uno di loro). *Valzer con Bashir* è la rappresentazione visiva del cuore di chi la guerra la fa, l'ha vista, l'ha subita, e soprattutto, la serba nel proprio cuore, attaccata ad esso come fosse un veleno appic-

"Valzer con Bashir" (2008) di Ari Folman

cicoso. *Una tomba per le lucciole*, 1988, di Isao Takahata. Lo Studio Ghibli ci ha abituato a storie meravigliose e fantastiche, con una punta di dramma, come nella più comune tradizione della narrazione giapponese. *Una tomba per le lucciole* va oltre questo, basti pensare che è stato l'unico dei lungometraggi della nota casa nipponica a non essere stato distribuito al cinema in Italia, alla sua uscita. E questo, probabilmente, per la "crudezza" delle

"Una tomba per le lucciole" (1988) di Isao Takahata

sue immagini, il suo eccessivo realismo. Personalmente non mi trovo d'accordo con questa visione; *Una tomba per le lucciole* è un racconto lancinante e amaro che ha sicuramente una sua poesia (in Giappone ebbe un grande successo, tanto da farne in seguito un film vero e proprio). La storia narra di due bambini, Seita (il maggiore) e Setsuko (la sorellina piccola) che vivono nella città di Kobe, la quale sarà luogo di un massiccio bombardamento da parte delle forze americane. Preferisco non aggiungere altro, se non invitarvi a guardarlo. *Persepolis*, 2007, di Marjane Satrapi. *Persepolis* è uno dei film d'animazione più importanti degli ultimi venti anni, basato sulla graphic-no-



"Persepolis" (2007) di Marjane Satrapi

vel della stessa Marjane Satrapi, che ne è anche protagonista. La storia narra, attraverso gli occhi di Marjane, la vita di lei e della sua famiglia, nella Teheran degli anni '70, epoca in cui ebbe luogo la rivoluzione islamica. Basta guardare una qualsiasi delle foto della Satrapi su Google Immagini per capire che tipo di carattere possa avere, e di quanto essa non potesse sottostare a quel cambiamento. Il tratto, lo stile, e soprattutto l'umorismo, tipico di un qualsiasi racconto di formazione, con cui viene

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

raccontata la crescita della giovane Marjane, sono il fiore all'occhiello di questa pellicola. *Dov'e' il mio corpo*, 2019, di Jeremy Clapin. Abbandonando gli scenari di guerra e rivolta dei nostri primi tre titoli, passiamo ad un racconto surreale e bellissimo, prodotto dalla sempre originale e prolifica scuola d'animazione francese. In un sobborgo di Parigi, un ragazzo vive la sua vita tra lavoro e amore. In un altro punto di Parigi una mano mozzata (esattamente uguale alla mano della famiglia Addams, per intenderci), "evade" letteralmente da un ospedale, in un cammino fatto di prese d'aria, fili per i panni, cornicioni, "galoppando" muta ed osservatrice. Questi due segmenti, queste due vite, caratterizzano questo bellissimo racconto, che danza tra il visionario (la mano che vive di vita propria) e il realistico (i continui flashback della vita del ragazzo con la sua famiglia). Lo strumento dell'animazione è usato perfettamente, questa storia non poteva che essere raccontata così. Ve ne renderete conto quando lo vedrete. *Anomalisa*, 2015, di Charlie Kaufman. Il solo nome di Kaufman dovrebbe solleticarvi un minimo la memoria. Allo stato attuale egli sembra essere uno degli sceneggiatori più richiesti del momento negli States, le sue storie (*Essere John Malkovich*, *Se mi lasci ti cancello*, il piu' recente *Sto pensando di finirla qui*) hanno riscosso grande successo e seguito. Credo che Kaufman sia una sorta di semi-divinità contemporanea sull'insicurezza ed il tremore dell'animo umano, con i suoi personaggi indecisi e pieni di tenue pessimismo. *Anomalisa* non sgarra da questo filone: Michael Stone è un uomo che si sta recando in città per tenere una conferenza sul suo ultimo libro di successo su come fare assistenza clienti. Ma è anche tremendamente depresso ed insoddisfatto della propria vita e della propria relazione. Tant'è vero che ogni persona che incontra ha lo stesso volto, la stessa voce, pronuncia le stesse banalità. Fino a che non incontra Lisa Hesselman, una giovane di cui si innamorerà. Kaufman, sotto la regia di Michel Gondry, aveva già fatto uso di scenografie surrealistiche per *Se mi lasci ti cancello*, immergendo lo spettatore nella mente dei due protagonisti. Forse, con *Anomalisa*, va oltre. Riesce, attraverso il mezzo dell'animazione, a farci letteralmente entrare nella mente di Michael, la cui "realtà" prima ci sembrerà poco chiara, ma che piano piano cominceremo a capire e riconoscere. *Appuntamento a Belleville*, 2003, Sylvain Chomet. Ancora un'opera francese, una storia letteralmente meravigliosa. Mi ricordo che quando questo film uscì al cinema, venne addirittura pubblicizzato al TG Regionale, il che è insolito. Rimasi letteralmente abbagliato dai disegni, dallo studio dei personaggi, dallo stile cosi particolare e meraviglioso. Dopo averlo visto la prima volta rimasi a bocca aperta (tanto è vero che corsi subito a vedere anche il film seguente di Chomet, *L'Illusionista*, che vi consiglio altrettanto caldamente). Difficile parlare della trama, la storia è tanto profonda e subliminale quanto difficile da spiegare. Considerate che nessuno dei personaggi (umani) pronuncia una singola parola. Eppure i legami tra i personaggi, oppure che cosa stia provando il piccolo Champion in un dato momento, ci arriva in maniera chiarissima e inaspettata, come la puntura di una piccolissima zanzara. *Allegro non troppo*, 1976, Bruno Bozzetto. Non ho mai citato la Disney in questo articolo; ma mi trovo costretto a farlo adesso. Allegro non troppo è il *Fantasia* italiano. *Fantasia*, ricordate? Opere di musica classica accompagnate da storie mute (Topolino stregone e le scope animate dovrebbe risvegliare la vostra memoria). Bruno Bozzetto fece forse di meglio. Unì spezzoni di film reale a spezzoni d'animazione sognanti e incredibili. Una scarcassata orchestra litiga e fa confusione tra un'opera e l'altra. Gli episodi animati, per altrettante opere di musica classica sono sei, le mie preferite sono sicuramente *Il preludio di un pomeriggio di un fauno*, di Debussy, e il *Bolero* di Ravel. I tre personaggi reali sono il direttore d'orchestra, il presentatore (Maurizio Micheli), ed il sempre povero e bistrattato disegnatore, interpretato dal grandissimo Maurizio Nichetti, autore di tanti film spesso sottovalutati, ma che ne hanno fatto un grande interprete della creatività su schermo, più per gli amanti del cinema che per le grandi distribuzioni. A proposito di distribuzioni poco lungimiranti: quando *Allegro non troppo* fu completato, ci vollero tre anni prima che fosse pubblicato in Italia, nessuno voleva produrlo. Fu distribuito a fine 1976 negli States e piacque così tanto che un produttore italiano lo portò e distribuì in Italia, un anno dopo. Ai giorni nostri è una delle espressioni più geniali e creative del Cinema d'animazione europeo. *A scanner Darkly*, 2006, di Richard Linklater. Non è la prima volta che Linklater usa la particolare tecnica del *Interpolated rotoscoping*, la ritroviamo anche nel precedente *Waking Life*. Consiste in questo: il film viene girato in tradizionale, con attori, scenografie reali, e poi viene letteralmente "ridipinto" in digitale. Il prodotto finale è la perfetta via di mezzo tra un film d'animazione ed uno reale. E questa soluzione è perfetta per dare il senso di spaesamento e di semi-realtà dei protagonisti tossicodipendenti di questo racconto. Liberamente tratto dal romanzo omonimo del grandissimo Philip K. Dick, uno dei maestri della fantascienza, *A scanner darkly* ci cala in un futuro molto prossimo. Un'ode meravigliosa, poetica e drammatica, sulla solitudine di un tossicodipendente. Capolavoro assoluto, con un cast stellare. *Loving Vincent*, 2017, di Dorota Kobiela. Non credo d'aver mai atteso cosi assiduamente una premiazione degli Oscar come nel 2017. Io e mia moglie avevamo visto al Cinema questo piccolo gioiello di produzione inglese, che narra a grandi linee la vita del grande pittore olandese. Rimasti abbagliati dal suo stile e dall'atmosfera irreale in cui ci aveva lasciato, non vedevamo l'ora che gli fossero riconosciuti tutti i premi di cui aveva merito. Pensate che per realizzare questo film d'animazione, sono stati ingaggiati più di 120 pittori, ed ogni fotogramma è, in effetti, un dipinto ad olio su tela, poi ritrasposto e digitalizzato. Il risultato visivo che ne viene fuori dallo schermo è assolutamente incredibile. E' letteralmente un dipinto in movimento. Man mano che la storia si svolge, inoltre, ogni location o personaggio sono rappresentati dai soggetti stessi dei dipinti di Vincent Van Gogh, i quali prendono letteralmente vita. La storia, per quanto bella e toccante, è sicuramente spinta al massimo dalla tecnica che è stata usata. Per la cronaca, poi l'Oscar per il Miglior Film d'Animazione fu vinto dal certo "indimenticabile" ennesimo film d'animazione Pixar *Coco*. *La tartaruga rossa*, 2016, Michael Dudok de Wit. Ho visto questo film davvero da poco, l'avevo in lista da molto tempo. E ne sono rimasto davvero abbagliato. Non solo per lo stile che, in questo mondo delle grandi produzioni, dove tutto sembra un po' governato dai soliti meccanismi e dove gran parte dei prodotti si assomigliano molto tra loro, ma anche da come è stata portata avanti la storia. Che, a dire la verità, è molto simile al racconto *Robinson Crusoe* di Defoe, o al *Cast Away* di Zemeckis. Ma ciò che fa davvero la differenza, è il modo in cui viene raccontata la storia. Le ambientazioni della piccola isola dove il protagonista, proprio durante i primi titoli di introduzione, naufraga, sono rese in maniera incredibile. Ed il tutto si svolge nel più totale silenzio, in un paradiso naturale sperduto e lontano. Fino a che non appare una tartaruga rossa, la quale fa di tutto per fare in modo che il naufrago non lasci l'isola. Come spesso accade, la trama, la storia, come del resto la nostra vita, sono più complesse e varie di ciò che ci sembrano ad una prima occhiata. Giorni, mesi, anni, intanto, passeranno.

"Dov'e' il mio corpo" (2019) di Jeremy Clapin

"Anomalisa" (2015) di Charlie Kaufman

"La tartaruga rossa", 2016, Michael Dudok de Wit

Giorgio Campani

His house, un horror magistrale con una trappola al suo interno

Giacomo Napoli

Attenzione attenzione! Ecco finalmente un horror degno di questo nome! *His house* è una pellicola del 2020, appena uscita (il 30 ottobre scorso) sulla solita, chiacchieratissima piattaforma Netflix. Il regista è Remi Weekes e la gestazione dell'opera è stata stranamente rapida e senza grosse difficoltà dovute ad esempio alla pandemia da covid-19 che ha rallentato invece numerose altre grosse produzioni. Ma passiamo al film. Un'ora e mezza di autentico cinema del terrore, in un crescendo magistrale di ansia, angoscia, spavento e infine orrore. La regia non brilla particolarmente ma riesce lo stesso a fare il suo lavoro in maniera egregia, dosando in maniera molto efficace una fotografia volutamente spenta e una CGI mai troppo smaccata seppure piuttosto invasiva. Il risultato a livello tecnico è qualcosa di estremamente godibile e realistico, anche senza poter ricorrere a talenti particolari dal punto di vista strettamente visivo. Il comparto attoriale è un altro punto decisamente a favore, che emerge soprattutto nei due bravi protagonisti, Bol (Sope Dirisu) e la moglie Rial (Wunmi Mosaku), due attori neri capaci di rendere in maniera molto esperta l'immedesimazione necessaria in questo tipo di cinema. Per fare un paragone, se nel pur stupendo *Tenet* di Nolan, al posto dell'inespressivo e barbuto Washington ci fosse stato un Dirisu, l'effetto sarebbe risultato molto evidente, in positivo. Ma andando oltre, il vero punto di forza di *His house* è la trama. La coppia di africani si trova infatti costretta a fuggire dal sud-Sudan in seguito ad una non meglio precisata guerra tra clan e, come succede ad esempio in *Hotel Ruanda*, il protagonista si trova improvvisamente costretto a passare da un'esistenza di tranquillo impiegato bancario allo scomodo status di profugo. In fuga insieme alla moglie che ha dovuto assistere ad un tremendo massacro, per assicurasi un posto sul camion che estrada i fuggitivi e successivamente sul barcone che li traghetta verso l'Europa, Bol e Rial compiono un triste crimine, comprensibile ma non giustificabile. Il rimorso di ciò che hanno fatto li accompagna anche nel paese in cui approdano in cerca di asilo politico: un'Inghilterra di provincia, degradata e in preda alla crisi economica. Là, nella casa assegnata loro dal governo inglese, i loro rimorsi e le loro paure cominciano rapidamente a prendere una forma concreta e terrificante. Una sorta di maledizione infernale li tortura giorno e notte e, mentre la moglie, molto legata alle tradizioni del suo paese di origine, accondiscende sempre più volentieri alle lusinghe demoniache, il marito vi si oppone fieramente, ancora convinto di poter ricominciare daccapo insieme alla sua amata in un paese tanto diverso da quello in cui erano cresciuti. Un rossiniano crescendo di angoscia e terrore accompagna l'intera durata del film e le numerose manifestazioni sovrannaturali e orrorifiche a cui sono soggetti i due protagonisti stridono volutamente con l'ambientazione piatta, cupa, opprimente e spenta della triste (ma realistica) provincia inglese degradata. Le altre figure attoriali, per lo più un gruppetto di operatori sociali e mediatori culturali, ognuno portatore di ulteriori tragedie non legate alla guerra ma alla depressione economica e alla miseria, compendiano perfettamente i due tormentati protagonisti fino al notevole, spietato e grand-guignolesco finale. Insomma, una pellicola di tutto rispetto, molto ben realizzata ed estremamente godibile per gli amanti del genere, che suggerisce intelligentemente nuove prospettive per l'horror collegate alle tradizioni e alle paure ancestrali non più solamente di matrice occidentale ma anche di derivazione straniera, cavalcando la situazione sociale delle grandi migrazioni di persone, spesso forzate, degli ultimi venti anni. Ma dunque dove risiede la "trappola" che ho citato nel titolo? Si tratta di un meccanismo lievemente perverso e velenoso, celato all'interno di questo bellissimo film come uno scorpione in una fetta di dolce e lo spettatore meno preparato dovrebbe starci attento per evitare di restare automaticamente intossicato. Mi riferisco al contesto di ambientazione spazio-temporale dell'opera. *His house* infatti parla di profughi di guerra che cercano di rifarsi una vita altrove, in un paese diversissimo da quello in cui sono nati e cresciuti: in tutto ciò non vi è nulla di strano. Ma, e qui scatta il meccanismo crudele e vergognoso, il paese ospitante descritto è l'Inghilterra odierna e il degrado sociale ed economico rappresentato è perfettamente attuale. Ricordo che l'Inghilterra, assieme alla Svezia e alla Francia, è attualmente la nazione con più problemi legati all'immigrazione clandestina, particolarmente di matrice afro-islamica. A questo punto, per lo spettatore poco attento, confondere la coppia sudanese di profughi di guerra, che islamici neanche sono, con i clandestini sedicenti islamisti che provengono da tutt'altre latitudini è rischiosamente plausibile, in quanto se da un lato non viene specificato precisamente il contesto bellico di partenza, dall'altro viene descritto maniacalmente bene il contesto contemporaneo del paese di arrivo. È un gioco perverso e confusionario, assolutamente esterno al film che però ci si nasconde dentro. Il regista lo sa ma non lo rivela, la scena chiave per capirlo è il dialogo alla finestra dei due protagonisti verso la metà della pellicola. Se ci accorgiamo del trabocchetto, allora possiamo comprenderlo e disinnescarlo facilmente, godendoci questo eccellente film. In caso contrario il livello di godimento dell'opera sarà il medesimo ma cominceremo a vedere profughi di guerra dell'Africa nera là dove ci sono invece pericolosi delinquenti importati dalle mafie e provenienti dai paesi in cui Craxi aveva posto la sua sede. Se ragioniamo, la mondializzazione non ha presa e l'arte cinematografica può splendere; se ci rifiutiamo di vedere lo scorpione nascosto nel dolce, il cinema potrà ancora proporre capolavori ma non ce ne accorgeremo più. Meditiamo.

Giacomo Napoli

Carlo Verdone e il cinema nella casa sopra i portici

Barbara Rossi

«Questo libro è dedicato alla mia bella casa di Lungotevere dei Vallati 2. [...] Una casa che ha visto un'infinità di persone e storie. Una casa piena di voci, allegra, signorile, poetica. [...] La casa di tante gioie e di qualche atroce, inevitabile dolore. Ma anche la casa delle risate e delle sorprese».

Così l'attore e regista Carlo Verdone, reduce dai festeggiamenti per il settantesimo genetliaco (è nato a Roma il 17 novembre 1950), inizia il racconto autobiografico - denso di buffi aneddoti e di nostalgici ricordi - contenuto nel libro "La casa sopra i portici", edito nel 2012 da Bompiani.

Il cinema di Verdone, in fondo, assomiglia in ultima analisi alla dimora avita, fulcro delle memorie d'infanzia e della prima giovinezza: è stato ed è tuttora allegro, divertente, affollato di una varia e pittoresca umanità, qualche volta solcato anche da una sotterranea vena di

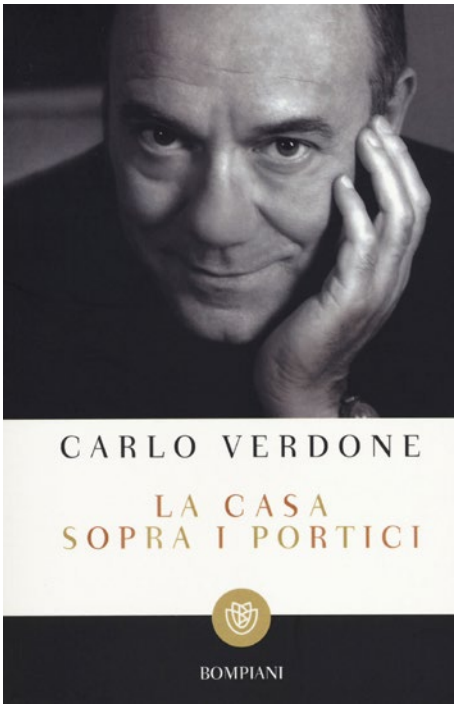
malinconia. E con una poesia di fondo che aleggia in ogni stanza.

«Prima di fare il definitivo trasloco, dopo la scomparsa di papà - racconta ancora Verdone nel suo libro - c'era una cosa che amavo fare spesso: visitare da solo la casa sopra i portici. Mi piaceva aprire le porte delle stanze, ricordare com'erano quando noi fratelli abitavamo là, percorrere lentamente il lungo corridoio dove la solita mattonella, poco aderente da più di cinquant'anni, fa un leggero rumore di assestamento mentre ci cammini sopra. Aprire i cassetti e ritrovare la penna del liceo, una lettera di raccomandazioni di mia madre, la foto in bianco e nero della prima fidanzata o di noi fratelli in posa sotto l'albero di Natale, una medicina scaduta, la chiave del mio primo motorino. Era la casa dei rumori e degli odori. Ogni ambiente aveva un suono che la caratterizzava. Dallo studio di mio padre proveniva il *tic tic tic taclack* della sua Olivetti 22, dalla camera di mia madre l'inconfondibile suono del telefono a disco».

Ventisette film da regista, trentanove da attore, quarant'anni ininterrotti di una carriera densa di riconoscimenti, fra i quali nove David di Donatello: queste sono le cifre dell'avventura cinematografica dell'artista romano, con l'unico dispiacere recente legato all'uscita in sala dell'ultimo film, *Si vive una volta sola*, bloccata per ben due volte dall'emergenza Covid (bisognerà attendere, per vederlo, il 2021). «Ho voglia di stare all'aperto, di viaggiare al Nord e al Sud Italia, andare nella mia campagna, voglio quasi accarezzare l'Italia per essere stata violentata da questo terrore», ha raccontato Verdone la scorsa primavera, in un video all'interno dell'iniziativa "Prima e dopo il Virus: parla il cinema italiano", realizzata dalla Fondazione Cinema per Roma su un'idea di Mario Sesti. «Quando tutto sarà finito, speriamo presto, l'atto d'amore per il mio paese sarà viaggiare qui, magari scoprire posti che non conosco. [...] Noi autori riflettendo i desideri del pubblico [...] scriveremo racconti divertenti, non avremo bisogno di film emotivamente catastrofici perché questo periodo è un brutto film e non lo vogliamo certo rivedere».

A dispetto della dichiarata ipocondria e dell'intervento all'anca che ha subito lo scorso settembre, Verdone ha preso con leggerezza e autoironia anche il raggiungimento dei settant'anni; in un post sui social ha, infatti, dichiarato: «Che dirvi? So' tanti... Ma la mente è lucida, lo spirito positivo, le anche robuste. Quindi la corsa continua! Born to Run finché potrò». I suoi film sono ormai diventati dei "cult" e la galleria di personaggi macchiettistici da lui inaugurata con lo spettacolo "Tali e quali", andato in scena nel febbraio 1977 al teatro Alberichino di Roma, e in seguito - nei primi mesi del 1979 - con la trasmissione televisiva Rai "Non stop", si è consolidata nell'immaginario e nel gradimento del pubblico.

La stessa galleria stralunata, satirica e irriverente, che Verdone traspone nel medesimo anno in *Un sacco bello*, il suo primo film, prodotto da Sergio Leone, che segna l'inizio della collaborazione con gli sceneggiatori Leo Benvenuti



e Piero De Bernardi, ancora attiva ai giorni nostri.

Si racconta che Leone abbia accompagnato di persona l'esordiente e ansioso regista agli stabilimenti della Dear, per il primo giorno di riprese, dopo una lunga passeggiata notturna da Ponte Sisto all'Isola Tiberina.

Da quel fulminante inizio, la carriera di Verdone inanella un successo dietro l'altro (da *Bianco, rosso e Verdone*, 1981, a *Viaggi di nozze*,1995, e *Io e mia sorella*, 1987, per approdare al David di Donatello ottenuto come miglior attore e con la miglior sceneggiatura per *Maledetto il giorno che t'ho incontrato*, 1991, solo per citare alcune tra le pellicole più amate), anche se negli ultimi decenni una parte della critica segnala un allentamento della sua carica umoristica.

Tutti si trovano, però, d'accordo sul fatto che Verdone - da comico e insieme da regista - abbia raccontato negli anni, mettendoli alla berlina, vizi e virtù dell'italiano medio, raccogliendo il testimone da Alberto Sordi, che nel 1982 lo chiamò per interpretare il ruolo di suo figlio ne *In viaggio con papà*, il film da lui diretto.

Da questa prestigiosa eredità artistica Verdone si è sempre pudicamente schermito: «Alberto Sordi non avrà mai eredi. Per il motivo, fra gli altri, che lui era una vera ed autentica "maschera". E le maschere sono uniche...».

A proposito di maschere, il regista ha ricordato con affetto un altro grande interprete della romanità, Gigi Proietti, da poco scomparso: «Un attore gigantesco. Sul palcoscenico tra i

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

migliori, se non il migliore. Enorme presenza scenica, maschera da attore dell'antica Roma, tempi recitativi sublimi. Era un volto che rassicurava che l'identità di questa città ancora vive».
Eppure, nonostante avesse avuto modo di frequentare il mondo del cinema (da Pier Paolo Pasolini a Michelangelo Antonioni, da Roberto Rossellini a Vittorio De Sica) sin dalla più tenera età, grazie al padre Mario Verdone, storico del cinema, docente universitario e per lungo tempo dirigente del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, Verdone non immaginava che in futuro ne avrebbe fatto parte: «L'ultimo mestiere che pensavo di fare da grande era l'attore: sono sempre stato un ragazzo molto timido».
Proprio per superare quella timidezza i genitori - in particolare la madre Rossana, che il giovane Carlo accompagnava ogni giorno a fare la spesa, tra botteghe e mercati - lo esortavano a passeggiare per Trastevere, osservando con attenzione atteggiamenti, tic e manie delle persone.
I primi passi nel mondo dello spettacolo Verdone li muove accanto al fratello Luca, nel teatro dell'Università: seguono gli anni delle proiezioni per gli amici - il sabato sera - delle opere di Rossellini e delle sperimentazioni con i cortometraggi. Nel 1969, con una telecamera che ha comprato da Isabella Rossellini, il giovane Verdone gira un corto di venti minuti, "Poesia solare", su musiche dei Pink Floyd e dei Greatful Dead. Di lì a qualche anno, nel 1972, si iscriverà al Centro Sperimentale di Cinematografia, diplomandosi in regia due anni più tardi.
Nella memoria affettiva di Verdone permangono con una straordinaria dolcezza le figure dei genitori, che hanno colmato le sue fragilità, spesso in modo imperativo; come quando il padre lo bocciò a un esame di storia del cinema, interrogandolo su Georg Wilhem Pabst anziché su Ingmar Bergman; o nel momento in cui la madre, il giorno del suo debutto al teatro Alberichino, azzerò il suo desiderio di fuga buttandolo letteralmente fuori di casa: «Si alzò dalla scrivania, mi prese per il collo e mi spinse fino alla porta di casa...Aprì con violenza la porta e mi diede un calcio nel sedere [...]. Mi lanciò il giubbotto sulle scale e disse: "Piantala di fare il cacasotto! Vai subito al teatro, fregnone!...Un giorno mi ringrazierai!"».
In una recente intervista a "Vanity Fair" Carlo Verdone ha tracciato una sorta di bilancio di una vita e di una carriera molto dense, anche di esperienze dolorose, che è riuscito a sublimare attraverso il cinema: «Sono fortunato, ho rimosso le cose brutte, ma non ho dimenticato nulla delle belle. Ogni tanto sento un odore e mi riappare il passato. Il profumo dei nostri armadi, quello della casa che mia madre faceva riverniciare durante l'estate o l'altro, inconfondibile, dei libri di mio padre, [...] l'uomo grazie al quale ho visto e conosciuto ambiti davanti ai quali da solo non sarei mai arrivato. Papà mi diceva sempre: "Mettici la poesia, Carlo. Mettici un po' di poesia"».

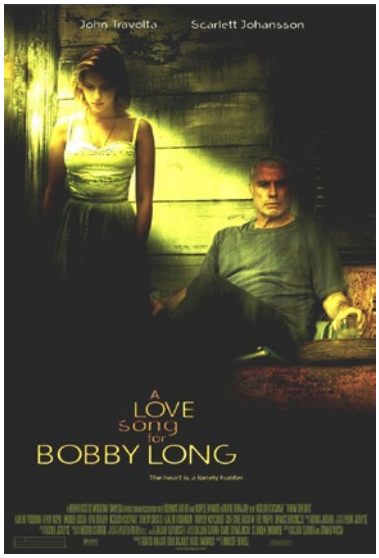
Barbara Rossi

Una canzone per Bobby Long

Quando si ha avuto una lite d'amore con il mondo

Stefano Pavan

A love song for Bobby Long è un film di Shainee Gabel del 2004, tratto dal romanzo di Ronald E. Capps, in Italia, edito da Mattioli.
Una storia immersa nell'esistenza di tre vite che cercano un motivo per riscattarsi.
Una storia di formazione e di rabbia dove le strade di anime alla deriva si incontrano legandosi in uno scenario dove tutti tentano una lotta per la sopravvivenza.
C'è un brano sul libro di Capps che mi piace ricordare:
"Penso che, nella vita, barboni e puttane e ubriaconi abbiano lo stesso valore di chiuque altro.
Se non fosse per loro, i fottutissimi borghesi benpensanti non avrebbero nessuno da guardare dall'alto in basso. La fottuta brava gente ha bisogno di puttane, ladri e perdenti...Non lo so.
Vorrei solo che non fossimo tanto pronti a sputare giudizi su tutti e tutto.
Ci vorrebbe un po' di compassione del cazzo. Dannazione."
Si, un film sul male di vivere, come direbbe Eugenio Montale. Su quella fatica di inserirsi in una società dove tutto è superficiale e programmato, dove o sei o altrimenti non esisti.



E in questo ambito la regia di Gabel ha saputo capire il senso del romanzo di Capps, lo ha fatto senza esasperare i toni, senza andare oltremisura, ma con un disegno delicato e sensibile. La regista ha portato, con magistrale attenzione, le pagine del libro alla luce del grande schermo, senza offuscare la forza dei sentimenti che toccano e sanno risvegliare vecchi lividi taciuti.
Lo sfondo è una New Orleans magnifica e decadente tra blues, alcol e letteratura. Una casa dove si sopravvive alla morte e dove Bobby Long (John Travolta), un professore devastato dalla vita, respira ancora insieme a Lawson Pines (Gabriel Macht), un suo allievo.
La casa non è loro ma di una donna che non c'è più, Lorraine, un'entità pulsante che impareremo a immaginare fotogramma dopo fotogramma.
Lorraine era la madre dell'adolescente e sbandata Purslane (Scarlett Johansson) che una volta avuta la notizia del funerale decide di ritornare nella città dei suoi ricordi bambini.
È un quartiere ai margini, un posto dimenticato di New Orleans, con personaggi che si perdono agli angoli del silenzio e tra le note del blues, ma Pursy vuole restare malgrado l'occupazione dei due sbandati. Da qui inizierà una convivenza e un percorso di ricostruzione e riscoperta dove il dolore si confonderà con la malinconia strappando un sorriso perfino alla sofferenza.
Siamo davanti a tre anime che hanno smesso di nutrire qualsiasi speranza verso il mondo. È difficile vivere insieme e gli scontri sono nell'aria, ma lentamente c'è un qualcosa di sorprendente che accade, giorno dopo giorno, comincia a farsi strada negli sguardi dei tre disperati la comprensione.
Forse è questo il senso del film, capire che la realtà è nello spostarci da un punto all'altro mantenendo la sorpresa del fanciullino di Pascoli, come un gioco incomprensibile che il cuore ha ben capito, ma si guarda bene dal rivelarlo alla mente.
Ci troviamo davanti a tre attori in un formidabile stato di grazia che riescono a padroneggiare la sceneggiatura di Gabel comunicando allo spettatore la precarietà della vita e la fragilità dei sentimenti. Possiamo cambiare se abbiamo il coraggio di andare verso il diverso, verso l'imprevisto per arrivare fino dentro noi stessi.
Nell'eccellente musica di Nathan Larson e la fotografia di Elliot Davis il film scorre tra poesia e verismo. Qualche sorriso ammiccante riesce a condurci in un cammino dove acquisiamo la consapevolezza che l'umanità si perde e si ritrova continuamente e lo fa nel coraggio di andare avanti prendendo atto che la vita è una maledetta scoperta quotidiana che non possiamo perdere.
Forse la fine potrà sembrare un po' prevedibile ma il film, nel complesso, è giusto e la regista Gabel ha saputo adattare il libro senza alterare il gusto delle pagine, senza togliere la fragilità ai personaggi o mascherare la solitudine che ognuno di noi ha in ogni suo silenzio.
A love song for Bobby Long ci presenta il divo John Travolta nel più bel ruolo della sua carriera con un'interpretazione prestigiosa, tutta sofferenza taciuta e senso di solitudine. La storia di un perdente sognatore che *ha avuto una lite d'amore con il mondo*.
Un film romantico che è un po' come una ballata con dialoghi ben scritti, completi di citazioni letterarie e una regia precisa e voluta.
Film indipendente purtroppo sfuggito al grande pubblico se non fosse stato per la candidatura di Scarlett Johansson al Golden Globe, come migliore attrice.
La pellicola invece meritava di più, ci racconta una storia senza esagerazioni o volgarità e riesce ad emozionarci in un periodo dove il grande schermo viene troppo spesso dimenticato.

Stefano Pavan

Un treno, un film #18

Quel treno per Yuma

Federico La Lonza

Chissà perché, ogni volta che penso a *Quel treno per Yuma* (il film della versione originale) mi viene in mente *Il deserto dei tartari* di buzzatiana memoria. Avete presente? La storia di quel sottotenente inviato in una fortezza ai confini settentrionali di un regno, nell'attesa alquanto improbabile di un assalto da parte delle orde tartare, di cui da ormai decenni nessuno ha notizia. Ecco, per la fervorosa atmosfera d'aspettazione che creano, i tartari del romanzo di Buzzati mi ricordano molto il famoso treno delle 15:10 diretto a Yuma: sennonché di quest'ultimo si sa che dovrà giungere, e infatti all'orario prefissato immancabilmente arriva, con tutto quel che ne segue.

"Quel treno per Yuma" (1957) di Delmer Daves. Di schiena, Leora Dana e Robert Emhardt

Il film di Delmer Daves, uscito nelle sale il 7 agosto 1957, era stato tratto dal racconto *3:10 to Yuma* (1953) del prolifico scrittore, sceneggiatore e produttore statunitense Elmore John Leonard (1925-2013), e mantenne lo stesso titolo. Maestro del poliziesco, Leonard fece anche incursioni nel western: gli dobbiamo i soggetti di molti film di successo quali *Hombre* di Martin Ritt (1967), *52 gioca o muori* di John Frankenheimer (52 Pick Up, '86), *Glitz* di Sandor Stern ('88), *Oltre ogni rischio* di Abel Ferrara (Cat Chaser, '89), *Out of Sight* di Steven Soderbergh ('95), *Get Shorty* di Barry Sonnenfield (id.), *Jackie Brown* di Quentin Tarantino ('97) e *Killshot* di John Madden (2008). Fu il produttore David Heliwell a proporre il suo racconto alla The Associated, la casa di produzione di Robert Aldrich: il quale incaricò Halsted Welles di scriverne la sceneggiatura; Aldrich riuscì poi a vendere il progetto alla Columbia per la rispettabile cifra di 100.000 dollari, ma Heliwell ne restò il produttore. Così la cura del film passò a Delmer Daves, quarantunenne sceneggiatore, attore e regista, che come *metteur en scène* allora aveva già all'attivo alcune notevoli pellicole quali il psicodramma *La casa rossa* ('47), il noir *La fuga* (id.), e i western *L'amante indiana* ('50), *Rullo di tamburi* ('54), *Vento di terre lontane* ('56) e *L'ultima carovana* (id.).

Vediamo la trama del film. Siamo in una prateria dell'Arizona verso il 1880. Una diligenza viene rapinata da nove banditi, ma il conducente tenta di reagire e due uomini vengono uccisi dal capobanda, Ben Wade; Dan Evans, un modesto allevatore che conduce una mandria coi suoi due figli, giunto sul luogo della rapina viene privato con essi dei cavalli affinché non corrano ad avvertire lo sceriffo. Quindi la banda si dirige a Bisbee, una cittadina a sedici chilometri, e si ferma in un saloon: per allontanare i sospetti, e insieme gli uomini di legge, segnala rapina e omicidi allo sceriffo, che con alcuni aiuti parte verso il luogo dell'assalto alla diligenza. Wade ordina alla banda di lasciare il posto e attraversare il confine, ma attratto da Emma, la ragazza che ha servito loro da bere, indugia con lei nel saloon. Per strada, lo sceriffo incontra Dan, i suoi figli e il signor Butterfield, un possidente di Bisbee che viaggiava sulla diligenza: costoro gli aprono gli occhi sull'identità dei tipi incontrati nel saloon, sicché il gruppo si dirige in fretta verso la cittadina. Qui Wade è rimasto con Emma e con Charlie Prince, un suo scagozzo: senza dare nell'occhio, lo sceriffo e i suoi uomini si appostano attorno al saloon, mentre Dan, entrato, si confronta con Wade: quest'ultimo viene tratto in arresto dallo sceriffo che, dietro di lui, gli punta il fucile alla schiena, mentre Price, ferito dagli aiutanti, a cavallo riesce ad allontanarsi dalla città.

Deciso ad assicurare Wade alla giustizia, Butterfield tenta d'ingannare i banditi facendogli credere che il loro capo sia tratto in un certo luogo su una diligenza sotto scorta armata, mentre in realtà quest'ultimo, dopo una sosta nel piccolo ranch di Dan, viene portato a Contention City dallo stesso Butterfield assieme a Dan e ad Alex Potter, un ubriacone voglioso di redimersi; il piano è quello d'imbarcare Wade sul treno delle 15:10 diretto a Yuma, scortato da Dan, che per l'incombenza riceverà un premio di 200 dollari, coi quali potrà pagare per sei mesi il diritto d'abbeverare il suo bestiame presso un ruscello che passa sulla terra di un altro allevatore. Ma nel dubbio di un inganno la banda ha inviato Price a Contention City, dove Wade viene rinchiuso nella stanza al piano superiore dell'unico hôtel, con Dan a fargli la guardia, mentre Butterfield - in assenza del locale sceriffo, chiamato in altro luogo - recluta cinque uomini per aiutare Dan a scortare il prigioniero fino al treno.

Robert Emhardt e Felicia Farr

Bob Moons, fratello del conducente della diligenza ucciso, entra in hôtel e si fa strada fino alla stanza di Wade, deciso a ucciderlo: Dan riesce a fermarlo, ma un colpo di pistola andato a vuoto allerta Price, che scorto Wade alla finestra lascia la cittadina per correre ad avvertire gli altri banditi. Gli uomini ingaggiati

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da Butterfield, timorosi, abbandonano l'incarico; Wade propone a Dan di lasciarlo libero: se accetterà è disposto a versargli subito anche 10.000 dollari (li ha con sé, sono quelli della rapina effettuata poco prima); ma sia pure a malincuore, Dan rifiuta. L'arrivo dei sette membri superstiti della banda viene annunciato da Alex: poco dopo, questi scorge un uomo di Wade piazzato sul tetto dell'edificio che fronteggia l'hôtel, e allerta Dan, ma viene ucciso da Prince con una revolverata alla schiena: a sua volta, Dan uccide il bandito sul tetto. Il corpo di Alex viene appeso dai banditi al lampadario dell'atrio dell'hôtel. A quel punto, Butterfield chiede a Dan di rinunciare all'incarico: gli riconoscerà comunque una somma per quanto fatto fino ad allora; ma Dan ricusa, e tiene duro anche davanti alle preghiere di sua moglie Alice, che lo scongiura di desistere dall'incarico. Rimasto solo, alle quindici egli lascia l'hôtel dalla porta sul retro, con Wade che gli fa da scudo. Con un po' di fortuna, contando sul timore dei banditi di colpire il loro capo, prima sfruttando il passaggio di una piccola mandria di ovini quindi trovando riparo dietro un cavallo, riesce a raggiungere il binario dove il treno è in procinto di partire; semioccultati dagli sbuffi della locomotiva, d'un tratto Dan e Wade si trovano davanti i sei banditi superstiti: col treno in partenza, prima che essi possano tentare qualcosa, Wade salta su un vagone merci all'unisono con Dan, che quando il convoglio prende corsa scambia alcuni colpi d'arma da fuoco coi fuorilegge rimasti a terra, colpendone un paio e costringendoli a rinunciare a inseguirli. Finalmente lontani dalla stazione, Wade, che è stato in certo modo complice del suo destino, confessa a Dan di averlo aiutato per ricambiare il favore d'avergli salvato la vita quando Bob Moons aveva tentato d'ucciderlo: del resto, conosce bene la prigione di Yuma, da dove è già evaso. Poco dopo Dan scorge dal treno la moglie e la saluta rasserenato, mentre si scatena un acquazzone destinato a interrompere la lunga siccità.

Rispetto al racconto di Leonard, sono cambiati i nomi dei protagonisti: il Ben Wade del film si chiamava Jim Kidd e il Dan Evans Paul Scallen. Per il ruolo di Wade, Daves scelse Glenn Ford, allora all'apice della sua fortuna divistica, col quale aveva già lavorato l'anno prima in *Vento di terre lontane*, mentre per quello di Evans si affidò a Van Heflin, attore di solidissima reputazione drammatica. Completarono il cast Felicia Farr (Emmy), Leora Dana (Alice Evans), Robert Emhardt (Butterfield), Ford Rainey (sceriffo di Bisbee), Henry Jones (Alex Potter), Richard Jaeckel (Charlie Prince), George Mitchell (barista Mac), Robert Ellenstein (Ernie Collins), Woodrow Chambliss (maniscalco), Guy Wilkerson (gestore dell'hôtel), e Sheridan Comerate (Bob Moons). Il film dura 92 minuti; la musica è opera di George Duning, i titoli di testa e di coda sono accompagnati dalla canzone

Felicia Farr e Richard Jaeckel

"Quel treno per Yuma" (1957)

Glenn Ford e Van Heflin

Glenn Ford, Robert Emhardt e Van Heflin

Glenn Ford, Sheridan Comerate e Robert Emhardt

The 3:10 to Yuma, con testo di Ned Washington, interpretata da Frankie Laine, che la registrò per la Columbia Records assieme all'orchestra di Jimmy Carroll; la fotografia, un suggestivo bianco e nero, venne curata da Charles Lawton Jr., il montaggio da Al Clark, le scenografie sono di William Kiernan e Robert Priestley, i costumi di Jean Louis, il trucco di Clay Campbell, Helen Hunt e Robert J. Schiffer.

La Columbia s'incaricò anche di distribuire il film, che al box office incassò 1 miliardo e 85 milioni di dollari soltanto negli Stati Uniti e in Canada. Riconosciuto fin da subito come un classico del genere western, nello stesso '57 *Quel treno per Yuma* ottenne una nomination quale miglior film dell'anno per il premio della British Academy of Film and Television Arts e il Laurel Award per Top Male Action Star, che si aggiudicò Van Heflin. Nel 2012 il film venne selezionato per essere conservato nel National Film Registry della Library of Congress degli Stati Uniti, in quanto ritenuta opera «culturalmente, storicamente, esteticamente significativa».

Alla base del suo successo c'era senza dubbio, oltre alla suspence per l'esito finale che avrebbe prodotto l'arrivo del treno, il rapporto instaurato tra i due protagonisti, il bandito Ben Wade, che benché non ami sparare è l'autore dei due omicidi, e l'onesto allevatore Dan Evans, un tipo tranquillo il quale avrebbe fatto a meno dell'incarico di scortarlo a Yuma, senza la necessità dei 200 dollari. - Io non ho niente di personale contro di te - gli dice infatti nel corso d'un colloquio nella stanza d'albergo. Wade prova simpatia per la sua determinazione e il suo asciutto coraggio, tanto che, sul binario della stazione, è lui stesso a suggerirgli quando saltare sulla carrozza del treno, contando sul fatto che per evitare di colpire lui i suoi accoliti non spareranno. In questo senso, *Quel treno per Yuma* è un western anomalo, dove si sparano pochissimi colpi di pistola; vive molto sull'attesa degli eventi: prima l'arrivo dei banditi di Wade a Contention City, poi quello del treno nel quale Wade dovrà prender posto con Evans; un'attesa che ha qualche affinità con quella dello sceriffo Willy Kane, a cui un altro treno porterà in città il bandito Frank Miller, deciso ad ucciderlo, in *Mezzogiorno di fuoco* di Fred Zinnemann ('52): un altro capolavoro del genere.

Il ruolo del cattivo era un'esperienza inedita per Glenn Ford, che peraltro se la cavò benissimo; disegnò infatti un delinquente atipico: il suo Ben Wade odia la violenza e cerca ogni occasione per evitarla, inoltre non nasconde curiosità mista a rimpianto per la vita di famiglia, quando sosta in casa di Evans; alla fine, il suo gesto di solidarietà verso quest'ultimo col salto sul treno già avviato lo riscatta agli occhi degli spettatori, segnando in un certo modo la catarsi del personaggio.

Nel 2007 il regista James Mangold ha diretto un remake del film, dallo stesso titolo, con Russell Crowe nei panni di Wade e Christian Bale in quelli di Evans; un'opera bene accolta dal pubblico e piuttosto lodata in sede critica, con alcune varianti rispetto alla trama di quella di Daves.

Federico La Lonza

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita n. 7 pag. 24 | 16 febbraio 1963

Fellini 8 ½

Il film "segreto" è arrivato sugli schermi

Gli eccezionali ed eclettici mezzi di un regista straordinariamente dotato al servizio dell'autobiografia — sincera solo a metà — di un cattolico in crisi

Mino Argentieri

Finalmente il mistero, che avvolgeva *8 e mezzo*, è stato infranto. Il segreto di Fellini è ormai alla portata delle moltitudini. Di che si tratta? Un regista sta preparando un film a sfondo autobiografico, ma non riesce a venirne a capo. La storia gli sfugge di mano; i personaggi stentano ad avere un volto ben definito e inconfondibile. Invano l'autore interroga se stesso: non ottiene nessuna risposta, anzi, come *boomerang* i suoi interrogativi si ritorcono su una coscienza insoddisfatta. Frugando nel labirinto della memoria, egli risuscita i fantasmi del passato, una catena di ricordi e di sensazioni in cui riconoscerà i connotati di un egoismo intollerabile. Chi è Guido? Un'anima inquieta che ha percorso strade sbagliate e adesso si trova a tirare le somme di una esistenza da racchiudere nel lungometraggio di una pellicola, per il cui allestimento ogni particolare è stato previsto. Scenografie, modellini, attori, generici, tutto è pronto per il «si gira», tranne il regista che cerca di fare luce nella sua mente. Intanto all'interno di una struttura aperta, il film (quello riservato a noi spettatori) prende corpo, seguendo una linea di sviluppo rispondente a una sua logica. Rimembranze, incubi, onirici proiezioni mnemoniche si alternano a scene di taglio realistico: presente e passato si coniugano a ritmo incessante e, a ogni svolta dell'esposizione, aggiungono nuovi dettagli a un ritratto che abbraccia e riassume una vita. Anzi, il fallimento di una vita, visto che il protagonista sempre più si smarrisce nella ricerca di un bandolo introvabile. La sua è una confessione sincera ma non troppo; per interposta persona Fellini allude alla propria figura e si guarda allo specchio. Alla domanda «chi sono io?» porta alcune risposte, che costituiscono l'aspetto più interessante di *8 e mezzo*. Sia chiaro; non ci interessa quel tanto di autobiografico che si potrebbe individuare nel film: ci colpisce e ci persuade, tuttavia, il ritratto di un cattolico in crisi. O meglio, ci persuadono taluni elementi fenomenologici colti con acume e grande sensibilità da Fellini. Si veda, ad esempio, la parte più riuscita del film, cioè quella relativa all'attività sessuale del protagonista, ai suoi approcci amorosi, alle sue pratiche piacevoli; qui il regista sa estrarre da un contraddittorio tessuto morale gli aspetti tipici di una educazione distorta e corrotta da troppe inibizioni. Dalle prime innocenti fughe in riva al mare, al cospetto della «diabolica» *Saraghina*, iniziatrice ai misteri del sesso, fino alla ridicola messa in scena escogitata da Guido per rendere più eccitante e vario un abituale incontro con la sua amante, al sogno dell'harem si frappone il filtro di una regola che nel sesso vede l'ombra del peccato. Di questa regola, poi, a prezzo di disobbedienza, è vittima il protagonista del film ma ancor più lo è Fellini che, con quella caratteristica ambiguità rintracciabile in quasi tutti i suoi film mentre invita a ridere dei moralisti, ci induce a credere, dipingendone i tratti a tinte fosche, che la Saraghina, cioè la donna tentatrice, sia veramente il demonio. Nondimeno la materia è pienamente posseduta dal regista, che trasforma le ossessioni erotiche del suo eroe in una specie di lastra radioscopica da leggere in trasparenza.

Ma per carità, non ci si azzardi ad andare oltre, non si chieda a Fellini di giudicare. Egli non lo farà mai, poiché si sente sempre complice, corresponsabile, compartecipe di un male o di un vizio: di qui, semmai, un briciolo di omertà, su cui tuttavia grava il peso di un sospetto niente affatto infondato. Quanto più, infatti, Fellini si mette a nudo e sfoglia indecentemente il suo personaggio, quanto più si concede al lamento plateale, allo strazio, in altre parole alla ostentazione della sua sofferenza, tanto più si stenta a dare credito alla sincerità dell'abbandono. Il peccatore sembra davvero travolto da un vorticoso travaglio, ma tutto quello che tocca e dice si trasforma in spettacolo. Le sue parole, le sue meditazioni scottanti confluiscono in un microfono che moltiplica all'infinito il volume della voce incline al *mea culpa* e decine di altoparlanti questa voce l'amplificano, la moltiplicano e la ricompongono in un clima da circo equestre, tra lo scoppiettio folgorante delle trovate e la suggestività coreografica dell'insieme. In mezzo a tanto fragore di buoni propositi e di sanguinanti lacerazioni, si insinua il dubbio che Fellini, nella sostanza, finga o comunque si compiaccia, conoscendo bene i gusti di una platea la quale, poco allenata anch'essa agli esami di coscienza semplici, e austeri, predilige le manifestazioni di istrionismo spirituale.

Quanto poi al contenuto della confessione, Fellini, ad onta della sua esuberanza stilistica, si mostra assai avaro e scarno. Il suo mondo morale ha confini ristretti: nasce e si esaurisce nell'area dei rapporti con gli esponenti dell'altro sesso. La mamma, la balia, la prostituta, la moglie intellettuale, le attrici che se lo contendono, il primo amore, la mantenuta volgare e piacente appartengono a una galleria così rappresentativa da raffigurare — agli occhi del protagonista — gli altri. Ma gli altri ancora una volta non solo sono considerati fuori della

segue a pag. successiva

Rinascita pag. 24 16 febbraio 1963 Problemi della cultura

Il film "segreto,, è arrivato sugli schermi

Fellini 8½

Gli eccezionali ed eclettici mezzi di un regista straordinariamente dotato al servizio dell'autobiografia — sincera solo a metà — di un cattolico in crisi

Mario Pisu e Marcello Mastroianni

Finalmente il mistero, che avvolgeva *8 e mezzo*, è stato infranto. Il segreto di Fellini è ormai alla portata delle moltitudini. Di che si tratta? Un regista sta preparando un film a sfondo autobiografico, ma non riesce a venirne a capo. La storia gli sfugge di mano; i personaggi stentano ad avere un volto ben definito e inconfondibile. Invano l'autore interroga se stesso: non ottiene nessuna risposta, anzi, come *boomerang* i suoi interrogativi si ritorcono su una coscienza insoddisfatta. Frugando nel labirinto della memoria, egli risuscita i fantasmi del passato, una catena di ricordi e di sensazioni in cui riconoscerà i connotati di un egoismo intollerabile. Chi è Guido? Un'anima inquieta che ha percorso strade sbagliate e adesso si trova a tirare le somme di una esistenza da racchiudere nel lungometraggio di una pellicola, per il cui allestimento ogni particolare è stato previsto. Scenografie, modellini, attori, generici, tutto è pronto per il «si gira», tranne il regista che cerca di fare luce nella sua mente. Intanto all'interno di una struttura aperta, il film (quello riservato a noi spettatori) prende corpo, seguendo una linea di sviluppo rispondente a una sua logica. Rimembranze, incubi, onirici proiezioni mnemoniche si alternano a scene di taglio realistico: presente e passato si coniugano a ritmo incessante e, a ogni svolta dell'esposizione, aggiungono nuovi dettagli a un ritratto che abbraccia e riassume una vita. Anzi, il fallimento di una vita, visto che il protagonista sempre più si smarrisce nella ricerca di un bandolo introvabile. La sua è una confessione sincera ma non troppo; per interposta persona Fellini allude alla propria figura e si guarda allo specchio. Alla domanda «chi sono io?» porta alcune risposte, che costituiscono l'aspetto più interessante di *8 e mezzo*. Sia chiaro; non ci interessa quel tanto di autobiografico che si potrebbe individuare nel film: ci colpisce e ci persuade, tuttavia, il ritratto di un cattolico in crisi. O meglio, ci persuadono taluni elementi fenomenologici colti con acume e grande sensibilità da Fellini. Si veda, ad esempio, la parte più riuscita del film, cioè quella relativa all'attività sessuale del protagonista, ai suoi approcci amorosi, alle sue pratiche piacevoli; qui il regista sa estrarre da un contraddittorio tessuto morale gli aspetti tipici di una educazione distorta e corrotta da troppe inibizioni. Dalle prime innocenti fughe in riva al mare, al cospetto della «diabolica» Saraghina, iniziatrice ai misteri del sesso, fino alla ridicola messa in scena escogitata da Guido per rendere più eccitante e vario un abituale incontro con la sua amante, al sogno dell'harem si frappone il filtro di una regola che nel sesso vede l'ombra del peccato. Di questa regola, poi, a prezzo di disobbedienza, è vittima il protagonista del film ma ancor più lo è Fellini che, con quella caratteristica ambiguità rintracciabile in quasi tutti i suoi film mentre invita a ridere dei moralisti, ci induce a credere, dipingendone i tratti a tinte fosche, che la Saraghina, cioè la donna tentatrice, sia veramente il demonio. Nondimeno la materia è pienamente posseduta dal regista, che trasforma le ossessioni erotiche del suo eroe in una specie di lastra radioscopica da leggere in trasparenza.

Ma per carità, non ci si azzardi ad andare oltre, non si chieda a Fellini di giudicare. Egli non lo farà mai, poiché si sente sempre complice, corresponsabile, compartecipe di un male o di un vizio: di qui, semmai, un briciolo di omertà, su cui tuttavia grava il peso di un sospetto niente affatto infondato. Quanto più, infatti, Fellini si mette a nudo e sfoglia indecentemente il suo personaggio, quanto più si concede al lamento plateale, allo strazio, in altre parole alla ostentazione della sua sofferenza, tanto più si stenta a dare credito alla sincerità dell'abbandono. Il peccatore sembra davvero travolto da un vorticoso travaglio, ma tutto quello che tocca e dice si trasforma in spettacolo. Le sue parole, le sue meditazioni scottanti confluiscono in un microfono che moltiplica all'infinito il volume della voce incline al *mea culpa* e decine di altoparlanti questa voce l'amplificano, la moltiplicano e la ricompongono in un clima da circo equestre, tra lo scoppiettio folgorante delle trovate e la suggestività coreografica dell'insieme. In mezzo a tanto fragore di buoni propositi e di sanguinanti lacerazioni, si insinua il dubbio che Fellini, nella sostanza, finga o comunque si compiaccia, conoscendo bene i gusti di una platea la quale, poco allenata anch'essa agli esami di coscienza semplici, e austeri, predilige le manifestazioni di istrionismo spirituale.

Quanto poi al contenuto della confessione, Fellini, ad onta della sua esuberanza stilistica, si mostra assai avaro e scarno. Il suo mondo morale ha confini ristretti: nasce e si esaurisce nell'area dei rapporti con gli esponenti dell'altro sesso. La mamma, la balia, la prostituta, la moglie intellettuale, le attrici che se lo contendono, il primo amore, la mantenuta volgare e piacente appartengono a una galleria così rappresentativa da raffigurare — agli occhi del protagonista — gli altri. Ma gli altri ancora una volta non solo sono considerati fuori della storia e dei rapporti di condizionamento sociale, bensì li si osserva solamente dal buco della serratura, convinti come si è che i più annodati problemi della morale riattino attorno alle faccende del sesso — e gli umori di Cupido.

In questa sintomatica delimitazione scorgiamo l'impronta di un cattolicesimo di vecchia conio, caro ai benpensanti e, per contro, anche a quegli anticonformisti che concepiscono la libertà soltanto dall'ombelico in giù. Bene inteso, sappiamo che i cattolici più avveduti hanno della loro idea morale una misura più larga, così come del resto sappiamo che l'egoismo non può essere concepito soltanto nella sfera del privato e dei sentimenti che corrono fra persone unite da un legame affettivo. Ma Fellini, a questo proposito, non allarga il raggio del suo respiro ideale. Per taluni versi addirittura lo restringe, togliendo al contesto qualsiasi motivazione concreta (che si intravvedeva invece nella *Dolce vita*); per altri tende ad ampliarlo, includendo nelle possibilità di recupero per il protagonista, non solo la nostalgia di una purezza precocemente perduta, ma il valido auspicio di una esperienza matrimoniale che, nonostante alti e bassi, squilibri, conflitti e incrinature, è servita ad accumulare un patrimonio comune di dolore.

Quel che, in fondo, si avverte in *8 e mezzo* è la mancanza di una cultura, che diventi imperdonabile proporzionalmente all'aumento delle ambizioni che nutrono l'autore. Dalla *Strada* in poi, questo è il vero problema che riguarda Fellini, estroso e geniale come pochi ho fatto e lo sono nel cinema italiano, ma approssimativo e arrechiante.

Discutere in merito alla sua costante tematica — il moralismo e la possibilità di una intesa tra gli esseri umani al livello di una comunione spirituale — è utile esclusivamente al fine di circoscrivere l'asse del regista, regredendo di volta in volta le tappe evolutive o involutive o contorte di una ricerca indirizzata in un senso unico. Ma il punto non è questo, così come non basta avere un'ideologia diversa per respingere Fellini o, a maggior diritto, il fellinismo.

La disponibilità religiosa, l'infatuazione irrazionalistica del regista vanno discusse esclusivamente in relazione a un substrato culturale estremamente vago e fragile, che rende incerottabili e ridimensionare i calcoli del poeta. Quando con *8 e mezzo*, Fellini ci mostra un esemplare vivente di regista, un individuo di fronte al suo *reddè rationem*, non si allontana dalle piste problematiche percorse dal Bergman di *Il posto delle fragole*. Sarà sufficiente però un breve e rapido raffronto tra i due film per far emergere da *8 e mezzo* quanto di approssimativo e frutto di suggestioni superficiali e riscontrabile in Fellini, alle cui spalle si agitano confusi impulsi e molteplici stimoli mal riassorbiti in una strutturazione organica e solida. Il regista improvvisa o pesca un po' dappertutto spunti, pretesti e sollecitazioni: alla fine ci offre uno spettacolo di grande suggestione in cui, anzitutto, risalta il dono inestimabile di Fellini: la magia della messa in scena. Con sorprendente duttilità, le chiavi della confessione vengono continuamente cambiate sotto i nostri sguardi rapiti — spizzicando a destra e a sinistra. Fellini non risparmia nulla e nessuno: Cocteau e i surrealisti, Disney, la psicanalisi, l'espediente pirandelliano del film nel film, Freud e padre Arpa, gli esperimenti avanguardistici di Resnais, Godard e Truffaut (presenze della *Dolce vita*, e il barocco più incontrollato.

Nella foga irrompente dell'eloquio, perde la misura, impasta abilmente il suo pot pourri stilistico, tramuta il film in un balletto filmato, in un caleidoscopio fascinante, in una pioggia torrenziale di immagini cariche, gremite, pletoriche, gonfiate ad hoc una sorta di caravanserraglio alla Barnum, con tanto di clown in gara finale e innumerevoli abilità a centro del tema. Il trucco, l'imbroglio, la varietà degli accostamenti, l'intento mistificatorio, l'assortimento degno di una conditissima pizza napoletana non sfuggono, ma Fellini conosce assai bene il suo mestiere perché non si accetti di stare al gioco.

Ciò che se ne ricava è cinema al cento per cento, la personalità dotata di un grande regista le cui maggiori virtù si consumano nell'ordinare la rappresentazione, nell'impagnarla, nell'imprimergli un ritmo, un colore, un carattere, una nota ricorrente.

Ma regista non vuol dire ancora autore e, a dispetto delle sue pretese, Fellini conferma, con *8 e mezzo*, di restare al di là della barriera divisoria: certo in ottima compagnia, insieme con gli Antonioni e quei pochissimi la cui percezione ottica raramente corrisponde a una rigorosa e coerente elaborazione drammatica.

Mino Argentieri

Una scena del film Fellini 8½

segue da pag. precedente

storia e dei rapporti di condizionamento sociale, bensì li si osserva solamente dal buco della serratura, convinti come si è che i più annodati problemi della morale ruotino attorno alle faccende del sesso e gli umori di Cupido.

In questa sintomatica delimitazione scorgiamo l'impronta di un cattolicesimo di vecchio conio, caro ai benpensanti e, per contro, anche a quegli anticonformisti che concepiscono la libertà soltanto dall'ombelico in giù. Bene inteso, sappiamo che i cattolici più avveduti hanno della loro idea morale una misura più larga, così come del resto sappiamo che l'egoismo non può essere concepito soltanto nella sfera del privato e dei sentimenti che corrono fra persone unite da un legame affettivo. Ma Fellini, a questo proposito, non allarga il raggio del suo respiro ideale. Per taluni versi addirittura lo restringe, togliendo al contesto qualsiasi motivazione concreta (che si intravvedeva invece nella *Dolce vita*); per altri tende ad ampliarlo, includendo nelle possibilità di recupero per il protagonista, non solo la nostalgia di una purezza precocemente perduta, ma il valido ancoraggio di una esperienza matrimoniale che, nonostante alti e bassi, squilibri, conflitti e incrinature, è servita ad accumulare un patrimonio comune di dolore.

Quel che, in fondo, si avverte in *8 e mezzo* è la mancanza di una cultura, che diventa imperdonabile proporzionalmente all'aumento delle ambizioni che nutrono l'autore. Dalla *Strada* in poi, questo è il vero problema che riguarda Fellini, estroso e geniale come pochi lo furono e lo sono nel cinema italiano, ma approssimativo e orecchiante.

Discutere in merito alla sua costante tematica - il monadismo e la possibilità di una intesa tra gli esseri umani al livello di una comunione spirituale - è utile esclusivamente al fine di circoscrivere l'asse del regista, registrando di volta in volta le tappe evolutive o involutive o contorte di una ricerca indirizzata in un senso unico. Ma il punto non è questo, così come non basta avere un'ideologia diversa per respingere Fellini e, a maggior diritto, il fellinismo.

La disponibilità religiosa, l'infatuazione irrazionalistica del regista vanno discusse esclusivamente in relazione a un substrato culturale estremamente vago e fragile, che rende inaccettabili e ridimensiona i calcoli del poeta. Quando con 8 e *mezzo* Fellini ci mostra un esemplare vivente di egoismo, un individuo di fronte al suo *redde rationem*, non si allontana dalle piste problematiche percorse dal Bergman di *Il posto delle fragole*. Sarà sufficiente però un breve e rapido raffronto tra i due film per far emergere da *8 e mezzo* quanto di estemporaneo e frutto di suggestioni superficiali è riscontrabile in Fellini, alle cui spalle si agitano confusi impulsi e molteplici stimoli mai riassorbiti in una strutturazione organica e solida. Il regista improvvisa e pesca un pò dappertutto spunti, pretesti e sollecitazioni; alla fine ci offre uno spettacolo di grande suggestione in cui, anzitutto, risalta il dono inestimabile di Fellini: la magia della messa in scena. Con sorprendente duttilità, le chiavi della confessione vengono continuamente cambiate sotto i nostri sguardi rapiti spizzicando a destra e a sinistra. Fellini non risparmia nulla e nessuno: Cocteau e i surrealisti, Disney, la psicanalisi, l'espediente pirandelliano del film nel film. Freud e padre Arpa, gli esperimenti avanguardistici di L'Herbier, Zavattini, le reminiscenze della *Dolce vita*, e il barocco più incontrollato.

Nella foga irrompente dell'eloquio, perde la misura, impasta abilmente il suo *potpourri* stilistico, tramuta il film in un balletto filmato, in un caleidoscopio affascinante, in una pioggia torrenziale di immagini cariche, gremite, pletoriche, gonfiate *ad hoc:* una sorta di caravanserraglio alla Barnum, con tanto di clown in gara finale e incomunicabilità al centro del tema. Il trucco, l'imbroglio, la varietà degli accostamenti, l'intento mistificatorio, l'assortimento degno di una conditissima pizza napoletana non sfuggono, ma Fellini conosce assai bene il suo mestiere perchè non si accetti di stare al giuoco.

Ciò che se ne ricava è cinema al cento per cento, la personalità dotata di un grande regista le cui maggiori virtù si consumano nell'ordinare la rappresentazione, nell'impaginarla, nell'imprimergli un ritmo, un colore, un carattere, una nota ricorrente.

Ma regista non vuol dire ancora autore e, a dispetto delle sue pretese, Fellini conferma, con *8 e mezzo*, di restare al di là della barriera divisoria: certo in ottima compagnia, insieme con gli Antonioni e quei cineasti la cui percezione ottica raramente corrisponde a una rigorosa e coerente elaborazione drammatica.

Mino Argentieri

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 7 - anno 20 — Sabato 16 febbraio 1963 — Lire 100

Moro: "Non giudicateci da quello che facciamo" Pag. 3

Il dramma dell'Irak Pag. 12

Il dibattito culturale nel mondo socialista: *Le tendenze artistiche a Cuba* Pag. 13

La musica nell'URSS Pag. 25

Sommario

La campagna elettorale del PCI

Una domanda e una risposta

Documenti inediti pubblicati nell'URSS

I rapporti di Mussolini con lo spionaggio zarista

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Grigio Natal. Altro che cazzi!

Dott. Tzira Bella

Proibiti tutti gli assembramenti: solo la Madonna, per lapalissiani motivi, nella grotta della natività ad assistere il neonato bambinello. E il bue. Giuseppe e l'asino in altra grotta allestita dalla sezione locale della protezione civile.

I Re magi saranno ricevuti in date separate: Gaspare il 4, Melchiorre il 5, Baldassarre (o Baldassare), che saluto, il 6. I regali dovranno essere sottovuoto e preventivamente sanificati e certificati dall'Assessore alla Sanità del Comune di Betlemme. Se possibile sostituire incenso e mirra con platino e diamanti. Astenersi dalle visite pastori e altri perdigiorno in cerca di facile notorietà e selfie con puèrpera e bambinello da postare nei social.

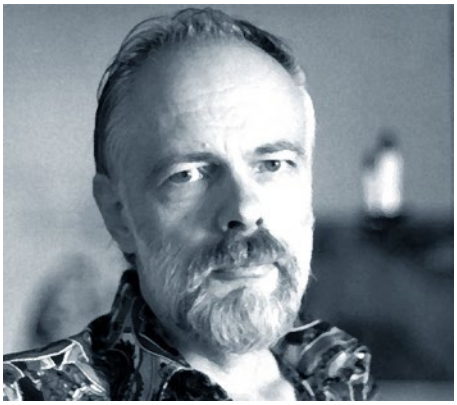
Niente angioletti e stelle comete poste a mo' d'insegna all'ingresso della grotta. Assolutissimamente vietato per loro, e per tutte le altre creature angeliche, avvicinarsi sulla Terra, e non ci sono autocertificazioni che valgano, o lasciapassare anche firmati da autorità supreme; non sapendo com'è la situazione Covid in Paradiso, a Betlemme, così come in tutta la Terra del resto, frontiere chiuse a angeli e santi, ma anche a marziani, venusiani, alieni. Un simpatico primo cittadino di un già ridente paesone del Sud dell'Italia, propone di sparare al volo qualsiasi creatura alata si presenti nello spazio aereo terrestre. S'invitano i probi cittadini, rispettosi dei provvedimenti cautelativi per la sanità pubblica, a denunciare eventuali atterraggi clandestini di entità individuali appartenenti alle gerarchie angeliche; della prima: serafini, cherubini, troni; della seconda: dominazioni, virtù, potestà; della terza: principati, arcangeli, angeli. Attenzione: il loro arrivo spesso è accompagnato da un coretto musicale celestiale (ovviamente), noto come musica delle sfere, o delle palle. Dunque, sobrio Natal del Pargol Divin, questo malinconico 2020, causa, *mancu nau si doit ollat*, Covid-19. Soprattutto l'appello è a non abbassare la guardia, anche se in questo modo aumentiamo il rischio di prendere qualche calcione nella coppia dei cardinali Evaristo Sinistro e Ernesto Destro. Una particolare raccomandazione ai napoletani, che a San Gregorio Armeno avevano già progettato un lettino a Castello per sistemare sotto Maradona redivivo e sopra, ovviamente, il figliolo putativo del falegname Giuseppe e della casalinga Maria. L'occasione era davvero ghiotta, per ridare un po' di respiro a uno dei pochi settori economico-produttivi ancora presenti nel Meridione d'Italia. Purtroppo non se ne può più fare niente, nisba, nada, nothing, rien, nichts. Maledetta pandemia.

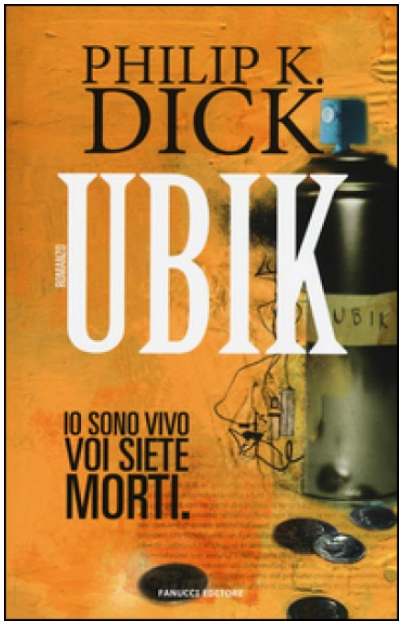
Un amico (Lettera firmata)

Cinema e letteratura. Il successo postumo di Philip K. Dick

Fabio Massimo Penna

Ars longa, vita brevis. La traduzione latina dell'incipit degli aforismi di Ippocrate sembra calzare a pennello per la parabola umana dello scrittore Philip K. Dick. Non un'esistenza brevissima (cinquantaquattro anni) la sua ma non abbastanza lunga da permettergli di godere il successo dopo essere stato sottovalutato in vita. Il destino nel suo caso ha voluto essere beffardo tanto è vero che lo scrittore di Chicago si è spento proprio alla vigilia della prima americana di *Blade runner* (1982) di Ridley Scott, tratto dal suo *Cacciatore di androidi* (1968), film che ha consegnato il suo nome alla storia della letteratura mondiale. La clamorosa rivalutazione post mortem lo ha trasformato in una costante fonte di ispirazione per i film di fantascienza e in un autore di culto per le giovani generazioni. La letteratura ha spesso visto il successo tardivo di autori che avrebbero meritato ben altre esistenze. L'esempio più clamoroso è il cosiddetto "caso Svevo" con lo scrittore triestino a lungo ignorato dalla critica, nonostante la pubblicazione di romanzi di grande valore quali *Un vita* (1892) e *Senilità* (1898), prima dell'affermazione mondiale avvenuta circa venticinque anni dopo con *La coscienza di Zeno* (1923). La riscoperta dell'opera di Dick ha portato a un'autentica gara a tradurre in pellicole i suoi lavori: a lui hanno guardato Ridley Scott per *Blade runner*, Paul Verhoeven per *Atto di forza* (1990), Steven Spielberg per *Minority report* (2002), John Woo per *Paycheck* (2003) solo per citare i registi più famosi. La sua opera mostra tratti di una "fantapolitica" basata su reali preoccupazioni riguardo il futuro della terra e da paranoie da complotto in cui i governi mostrano un volto repressivo che distrugge ogni forma di dissenso. Le istituzioni dei romanzi di Dick rinviano alla dittatura immaginata da Aldous Huxley in *Il mondo nuovo* (1932), opera in cui i cittadini vengono creati in provetta in modo che il potere abbia un rigoroso controllo su di loro o al governo dell'onniscente Grande Fratello che attraverso la censura e il controllo delle telecamere elimina ogni forma di opposizione in *1984* (1949) di George Orwell. Philip K. Dick è uno scrittore visionario costantemente chiamato a combattere i fantasmi della sua mente e i suoi problemi psichici. Le sue opere sono innervate di riflessioni politiche e filosofiche nonché di tematiche, nuove per la fantascienza dell'epoca, quali la droga, la psicoanalisi e i conflitti razziali. Congiure, malattie mentali, allucinazioni, viaggi nel tempo: il suo è un universo distopico e postumano che riflette le idiosincrasie dell'uomo contemporaneo, costretto a vivere in un presente in continua evoluzione che lo fa sentire estraneo tanto al proprio passato quanto a un futuro che avverte come inquietante e oscuro. A tratti Dick appare più come un filosofo che come uno scrittore, un moralista che pone questioni etiche per definire i limiti di un mondo fondato sulla scienza e la tecnologia. La grande fama arriva con il film *Blade runner* tratto dal romanzo *Cacciatore di androidi* (inizialmente intitolato *Gli androidi sognano pecore elettriche?*). Nel libro e nel film vengono presentati i replicanti, duplicati degli esseri umani, corpi di carne e tessuti artificiali, che vivono in una sorta di costante ricerca di un'identità perduta. Nella realtà sono dei morti viventi che hanno in comune con l'uomo la mediocrità e la crudeltà. In una terra postapocalittica Rick Deckard si guadagna da vivere come cacciatore di taglie. La sua esistenza cambia quando riceve l'incarico di catturare sei replicanti ed eliminarli. L'unico modo di discernere un replicante da un essere umano è sottoporlo a un test che scopre se ha sentimenti o ricordi. La difficoltà nel distinguere gli androidi dagli uomini toglie a Deckard ogni certezza. Nel 1969 Dick pubblica una delle sue opere migliori, *Ubik*. Pervaso di un umorismo nero dirompente e di una fantasia sfrenata *Ubik* è un romanzo psichedelico in cui mondi reali e onirici si intrecciano costruendo una realtà che va lentamente in frantumi. Duro atto di critica nei confronti dei massmedia e della realtà moderna, il romanzo supera il genere fantascientifico per imporsi come capolavoro letterario assoluto. Straordinario esempio di romanzo ucronico (racconto che ipotizza sviluppi alternativi nell' evoluzione dell'umanità immaginando che i grandi eventi della storia abbiano avuto un esito diverso da quello reale) è *La svastica sul sole* (1963) in cui l'autore immagina un mondo alternativo dominato dalla Germania nazista e dal Giappone suo alleato. L'America è divisa in due zone con gli Stati Uniti sotto il dominio tedesco e le nazioni americane del Pacifico controllate dai Giapponesi. In mezzo in posizione neutrale si trovano gli stati delle Montagne Rocciose. Anche in questo romanzo la realtà si sfalda portando il protagonista a domandarsi se quello in cui vive sia il mondo autentico o una realtà parallela. Opera fantascientifica capace di porre questioni filosofiche la *Svastica sul sole* mostra come l'inquietante mondo immaginato da Dick non sia molto lontano dalla realtà contemporanea.


Philip K. Dick (1928 - 1982)



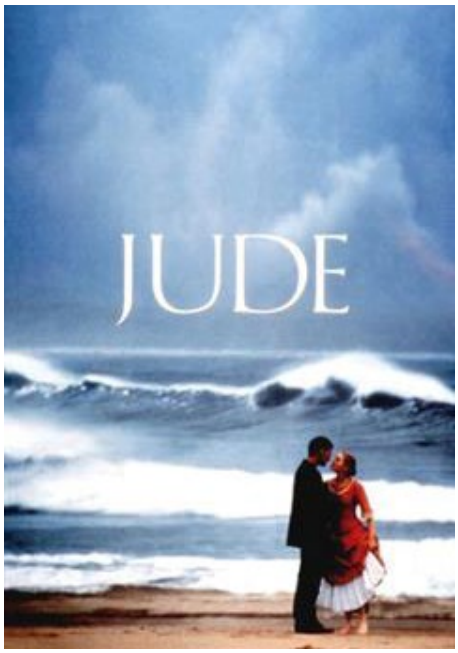
Fabio Massimo Penna

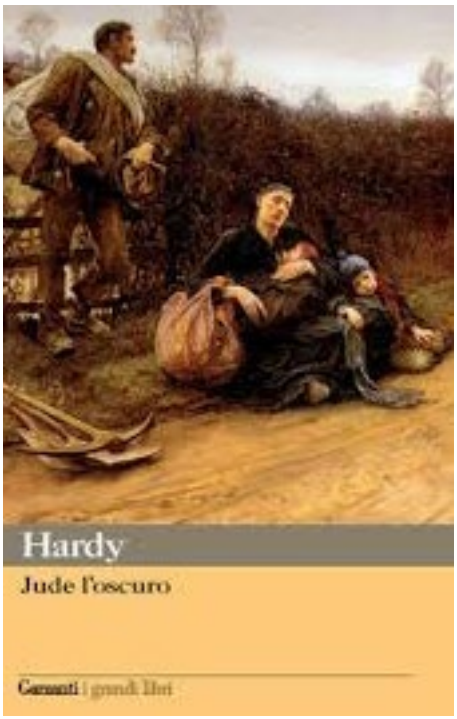
Lo stile e le opere di Thomas Hardy

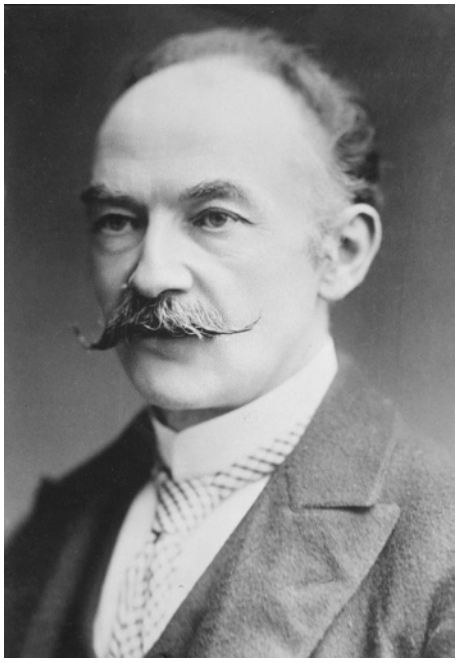
L'arte come tentativo di dare forma e coerenza a situazioni e impressioni personali

Giacinto Zappacosta

La critica nei riguardi della società contemporanea, la società vittoriana, è un atto d'accusa netto, totale, senza sconti. Nelle ultime parole di Giuda Fawley, forse il personaggio più complesso ed emblematico uscito dalla geniale penna di Thomas Hardy, (1840-1928), c'è la constatazione finale di uno iato irrisolvibile tra ideali e storia, la vita, proprio in quanto tale, come aporia sistemica: *Muoia il giorno in cui sono nato, e la notte in cui fu detto: è stato concepito un uomo*. Giuda l'Oscuro, nonostante le notti insonni passate sui libri a formarsi una cultura, non ha possibilità di riscatto, di affermare se stesso, in una parola, di essere: rimane appunto *l'Oscuro*, non visto, non considerato, un reietto, un fantasma, un escluso. Hardy affida al suo ultimo romanzo tutto quello che aveva da dire, perlomeno in prosa, dedicandosi successivamente solo alla poesia. Ma chi è Thomas Hardy, autore non molto conosciuto in Italia? È un inglese che ama la cultura classica, profondo conoscitore del greco antico e del latino, un architetto prestato alla letteratura. La sua tecnica narrativa sovrasta i dialoghi, quasi annullandoli a favore di un racconto vivido, coinvolgente, colorato, reso come impressione, mai come ragionamento. Nel che, sia detto per completezza, c'è l'affermazione concreta, temporalmente in anticipo, dell'idealità crociana dell'arte. Anzi, Hardy ha chiara la consapevolezza del contenuto artistico come di un quid acefalo, per così dire, rispetto alle stesse intenzioni del narratore, un'intuizione affidata alla sensibilità del fruitore: *Non vi è dubbio che in un libro vi possa essere molto più di quanto l'autore abbia inteso dire*. Viene in mente, anche, la servetta che svia, e quasi guida, la penna di Pirandello. Ed eccoti allora le descrizioni della campagna inglese, delle città e dei borghi, delle rovine romane, che sono parte integrante del paesaggio del Dorset, degli scompartimenti ferroviari, delle taverne di paese, dei balli popolari, delle feste agresti, delle strade polverose. E poi le sottili analisi psicologiche dei personaggi, le loro angosce, le frustrazioni, le avversità, la sofferenza, il dramma dell'esistenza umana, la lotta mortale tra carne e spirito, la durezza del lavoro dei contadini e degli scalpellini. Il tutto con dovizie di particolari, di sfumature, ma sempre nell'ottica che l'espressione artistica sia semplicemente un tentativo di dare forma e coerenza ad una serie di situazioni e di impressioni personali. Di qui qualche critica, ingenerosa per la verità, che vede in Hardy *un romanziere migliore nelle singole parti rispetto all'insieme*, critica che non tiene conto, però, della coerente impostazione dello scrittore, della sua capacità di inserire contesti e personaggi in una trama e in una coesione di fondo. In ogni caso, rimane la sensibilità di un uomo che si china a considerare i suoi simili, soprattutto i più umili, rimane altresì il valore di un autore che ha saputo affrontare l'ostracismo della cultura dominante. Tutti temi, che interrogano la coscienza del nostro tempo, ripresi nel film *Jude*, del 1996, per la regia di Michael Winterbottom, con Christopher Eccleston e Kate Winslet. Come in ogni trasposizione filmica, il lettore nota differenze, più o meno profonde, più o meno accentuate, tra il testo letterario e la pellicola, tra lo scorrere delle pagine, testa china sul libro, e il susseguirsi delle scene sullo schermo. Al di là di questo, *Jude*, al pari del romanzo da cui trae ispirazione, si concretizza quale rimprovero, severo, senza appello, nei confronti del sistema, nel quale Thomas Hardy vive ed opera, un'epoca notata dal lunghissimo regno di Vittoria, che va dal 1837 al 1901. Le date servono per contestualizzare, comprendendone fino in fondo le pulsioni ed i drammi, sia il romanzo, sia il film. Vediamo dunque, un po' più da vicino, le une e gli altri. Certamente la sovrana crea un regno prospero, un impero, i presupposti per l'espandersi dei commerci e dell'economia, a fronte però, come spesso accade, di una diffusa miseria nelle classi subalterne, di laceranti ingiustizie e del dilagare della prostituzione. Quest'ultimo fenomeno sembra quasi annichilire, ridicolizzandola, la morale corrente in quel periodo, come noto particolarmente austera, per non dire altro. È l'epoca nella quale, tra le altre cose, la brama di conquiste (si pensi all'India) si coniuga con le trame, propagandistiche ed operative, tese a consolidare la presenza britannica in Sicilia, direttamente propedeutiche allo sbarco nell'Isola di Garibaldi e dei suoi mille. Questo il contesto nel quale vive e muore, disperato, Giuda, il protagonista, una delle figure più efficaci create da Thomas Hardy. Da allora, molta acqua è passata sotto i ponti, tanto tempo è passato. Rimane, quale costante, e quale monito, la questione dell'ingiustizia. E non solo nel Regno Unito. Basti solo dire che il recente rapporto del Censis richiama l'attenzione su un epifenomeno spaventevole, e cioè che il 3 per cento della popolazione, in Italia, possiede il 34 per cento della ricchezza. La pandemia fa male, evidentemente, ma non a tutti. Hardy, al riguardo, avrebbe molto da scrivere.







Thomas Hardy (1928 - 1928)

Giacinto Zappacosta

Genere sì, genere no

Tanto per chiarire: disquisizioni tra disegni animati e stop motion

Giannalberto Bendazzi

Sono retrogrado, pignolo e noioso. Se non potete soffrire la gente retrograda, pignola e noiosa – e ne avete tutto il diritto – smettete pure di leggere, e alla prossima.

Fatto sta che mi accade sempre più spesso di trovarmi in disaccordo lessicale col mio prossimo. Anni fa combattei la battaglia che opponeva i disegni animati (corretto) ai cartoni animati (scorretto).

Non posso dire di averla avuta vinta, ma forse l'ho avuta almeno pareggiata. Qualcuno in più oggi scrive o dice disegni animati.

"Cartoni" viene dall'inglese *cartoons*, che a sua volta viene dall'italiano quattrocentesco *cartoni* (schizzi, disegni preparatori senza proponimenti di eleganza), così come *pontoon* viene da pontone o *saloon* da salone. Era l'epoca del Rinascimento, l'Italia era di moda.

Cartoons venivano anche chiamate le vignette di satira schizzate sui quotidiani, o i primi fumetti; così i primi disegni animati seriali, che negli Stati Uniti portavano sugli schermi i personaggi dei primi fumetti, divennero *animated cartoons*. A casa nostra, pappagallescamente, divennero cartoni animati.[1]

Ribaltare le sorti di una battaglia perduta fu il capolavoro di Napoleone a Marengo. Non essendo còrso, oggi combatto la battaglia del "genere" con la bandiera bianca a portata di mano.

Nel mondo della letteratura di massa o dell'audiovisivo di massa, il "genere" garantisce al fruitore certe caratteristiche distintive. Lo spettatore che voglia sparatorie cercherà un film d'azione, chi vuol ridere cercherà una commedia, e così esemplificando passeremo all'horror, al western, alla *space opera* eccetera. Il "genere" è un contratto, basato su regole non scritte ma ferree. Se un giallista ci facesse sapere che l'assassino è un estraneo, nominato nella pagina finale per la prima e unica volta, ci froderebbe. Noi lettori ci eravamo deliziati a sospettare ora dell'uno ora dell'altro dei personaggi principali. (Solo il film d'autore si presenta ogni volta come nuovo e incatalogabile).

Ma se, come "genere", ci viene proposta l'animazione, a quali patti sarebbe legato il contratto?

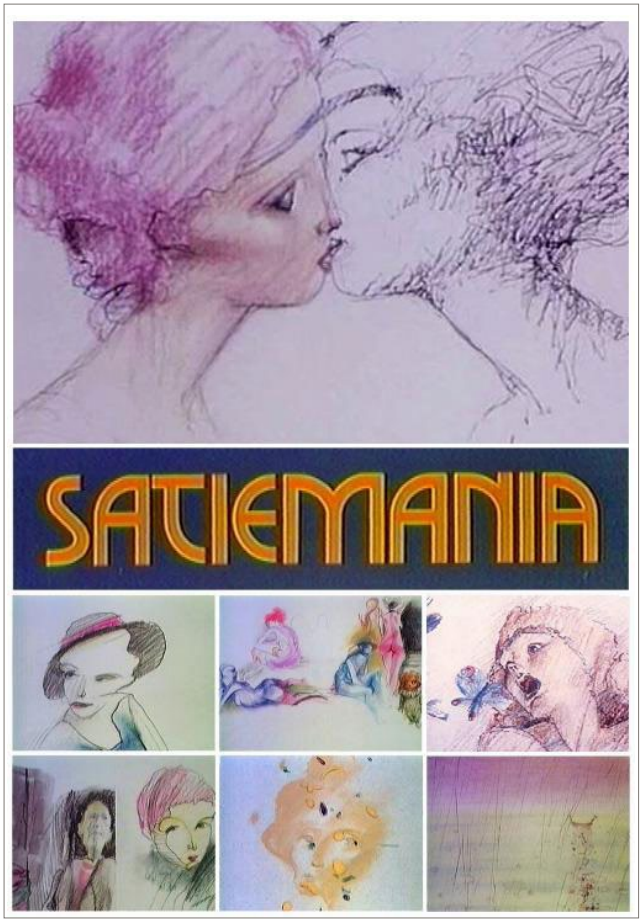
Disegni in movimento? Allora niente pupazzi animati. Riprese in digitale? Via i film astratti dipinti su pellicola. Spettatori in età infantile? *Satiemania*, capolavoro dello zagabrese Zdenko Gašparović, andrebbe al rogo.

Di conseguenza, insisto su un mio vecchio pallino: l'animazione non è un "genere" ma un cinema-bis, dove si trovano "generi" e sottogeneri, incluso il film d'autore, come nel cinema "dal vero".

La mia bandiera bianca, che ho tenuto fin qui seminascosta per non rassegnarmi alla disfatta, mi vedo però costretto a dispiegarla in tutto il suo candore davanti a coloro che chiamano *"stop motion"* l'animazione di pupazzi.

Quale *motion* viene mai *stopped*, in questi film che danno a oggetti o fantocci inerti il movimento, facendo ricorso alla tecnica della ripresa un fotogramma per volta? Si tratta in realtà della più tradizionale e corriva *"frame by frame animation"*.

La vera *"stop motion"* fece parte dei trucchi che nei primi vent'anni del secolo scorso la macchina da presa offriva agli operatori. Si filmava un attore mentre camminava, si fermava il movimento (*motion*) della manovella, al posto dell'attore si metteva un vaso di fiori, la manovella ritornava a girare. Grande sensazione: per magìa, un uomo si era trasformato in un recipiente.



"Satiemania" (1978) di Zdenko Gasparovic. Una sinergia animazione-musica tra le più riuscite. La tecnica sognante di Gasparovic e la musica di Erik Satie... dai momenti più squisitamente slapstick dei ragtime più forsennati per passare all'improvviso al disegno lento e citazionista che accompagna i brani più intimisti.

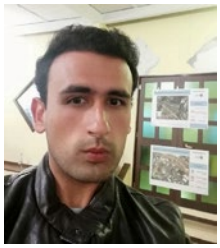
Al vostro cronista, l'uso entrato in uso oggi fa l'effetto di squola con la "q". Ma la dura realtà non permette di avere speranze. Uno dei maestri contemporanei dell'animazione di pupazzi, il britannico Barry Purves, ha pubblicato ben due libri sulla sua arte: *Stop Motion Animation* e, più laconicamente, *Stop Motion*. Alle mie rimostranze di purista ha risposto: "Che te ne importa? Tutti dicono così. È diventata la regola". Già, che me ne importa? Se d'ora in poi scriveremo tutti squola con la "q", sapete che risate si faranno i posteri su quei decrepiti nonnini che usavano la "c"?

Giannalberto Bendazzi

"Boxtrolls – le scatole magiche" (2014) di Anthony Stacchi, Graham Annable. Un film d'animazione realizzato in stop-motion

1 Curiosamente, un caso analogo ha toccato il mondo della sceneggiatura. Agli scrittori per prima cosa si chiede infatti l'ossatura della storia, una "scaletta". È un'italianizzazione del francese squelette (scheletro), e non ha nessun riferimento a quell'oggetto a pioli o a gradini su cui si monta per andare in alto.

Perdizione (1987)


Gianmarco Cilento

Tra le opere che hanno dato un'autentica svolta formale e stilistica al cinema dell'est europeo vi è, senza dubbio, questo quinto lungometraggio di Béla Tarr. *Karhozat* (1987, da noi tradotto *Perdizione*, ma anche *Dannazione*) apre infatti non soltanto una nuova fase del cinema magiaro e, più in generale del linguaggio filmico sperimentale degli ultimi quarant'anni, ma segna anche una svolta nella carriera del regista stesso, che proprio a partire da questo film codifica definitivamente il suo stile: lunghissimi piani-sequenza e long-take, stupefacente uso del B/N, estetica della fatiscenza ai fini di una ben precisa riflessione esistenzialista, sullo sfondo di un Ungheria decadente, grigia, intimista e cinica. Un film che il critico americano Jonathan Rosenbaum sconsiglia vivamente a chi non ama "l'oscurità esistenziale di Antonioni e Tarkovsky", non prima di aver ricordato che la scrittrice statunitense Susan Sontag considerava *Perdizione* uno dei suoi film preferiti, e aggiungendo che i toni oscuri della pellicola "sono così intensamente presenti che l'oscurità sembra quasi un feticcio".

La storia è quella di Karrer (Miklós B. Székely), un uomo di mezz'età, magro e dimesso, invaghito della piacente cantante (Vali Kerekes) di uno squallido locale di periferia. Pur di soffiarla al marito, Karrer offre a questi un lavoro di contrabbando da svolgere fuori città, in modo da portarsi a letto la donna, per cercare di conquistarla. Ma le cose non vanno per il verso giusto: il lavoro losco proposto si risolve in un nulla di fatto, e l'uomo ritorna in città decidendo di restare accanto a sua moglie, offrendo così a Karrer la possibilità di vendicarsi. Un plot apparentemente lasco e molto semplice, in realtà ben strutturato e sapientemente tenuto in piedi non solo dalle innovazioni stilistiche del film, ma anche dalle cavernose interpretazioni dei protagonisti, che, attraverso un tono recitativo costantemente a basso contrasto, rendono con grande abilità il cinismo e l'ambiguità morale dei personaggi. La regia tasta molto la mano sull'uso del B/N (con una forte predisposizione alla scala dei neri), dei silenzi e dei tempi morti, creando un'atmosfera così cupa, e allo stesso tempo seducente, per la quale non è possibile non provare un sinistro stupore, come nel rapporto sessuale muto tra Karrer e la cantante, così meccanico e privo di esalazioni di piacere da risultare assurdo.

Ma *Perdizione* è anche una sottilissima riflessione sul cinema; l'inquadratura iniziale, che vede il protagonista fissare immobile e in penombra una teleferica dalla finestra, si pone come una metafora della visione cinematografica; la finestra è lo schermo, Karrer è lo spettatore che osserva in silenzio lo scarno spettacolo presente al di fuori, all'interno di un'altra abilissima metafora: quella di noi stessi spettatori che ammiriamo, esattamente come Karrer, attoniti e in mesta contemplazione un film così anticanonico e stupefacente al quale non siamo evidentemente abituati, simboleggiato attraverso quella finestra, dalla quale non fuoriesce che uno spettacolo flemmatico, silenzioso, riflessivamente passivo, esattamente lo stesso che accompagnerà tutta la narrazione. Nonostante questo ritmo tutt'altro che dinamico, il film regge; non solo grazie a questa sua riuscita abilità mimetica, ma soprattutto per via di un'ottima struttura narrativa, avvalorata da alcuni movimenti di macchina davvero magistrali (come nei carrelli attraversanti le stanze in interni e le panoramiche finali), oltre che da una particolare profondità di campo, già sperimentata da Tarr nel precedente *Almanacco d'autunno* (1985), che, seppure a colori e pressocché privo di piani-sequenza, avvia in un certo senso i tratti dei suoi film successivi.

"Ai politici del mio paese non era piaciuto per niente *Almanacco d'autunno*", racconta Tarr a proposito della genesi della pellicola, "lo reputavano decadente, davvero brutto e sporco. Ma non era vero, era un'idiozia. Comunque, stavamo pensando a qualcos'altro da fare e ho pensato che avremmo dovuto fare una cosa semplice. Così abbiamo scritto quello che è diventato *Perdizione*, e siamo andati all'Istituto del Cinema Ungherese, che aveva una piccola somma da dare, e al laboratorio, e in qualche modo abbiamo realizzato questo film, con pochi soldi per

l'appunto, e indipendentemente dalla censura di stato". Un'operazione professionale affrontata quindi con estrema abilità, alla quale comunque non sono mancati problemi durante la distribuzione, nonostante il passaggio al Festival di Berlino 1988, "in Ungheria tutti lo odiavano" continua il regista "a partire dai politici che mi avevano detto molto chiaramente che non potevo più girare in Ungheria. Ci siamo trasferiti a Berlino e abbiamo vissuto lì. Quando siamo arrivati, da lì a poco sarebbe caduto il Muro. In seguito, sono tornato in Ungheria e ho iniziato a fare *Satantango*". Pressocché ignorato dalla critica italiana durante il suo passaggio berlinese, viene proiettato per la prima volta in Italia nel luglio 1988 al Bergamo Film Meeting, continuando tuttavia a rimanere inedito in sala, salvo alcune proiezioni in qualche rassegna. Fino a quando Enrico Ghezzi non decide di trasmetterlo nei primi anni duemila a tarda notte su Rai Tre all'interno del programma "Fuori Orario. Cose (mai) viste", riproponendolo più volte negli anni successivi, e dando finalmente modo a questo, e a tutti gli altri piccoli capolavori di Béla Tarr, una piccola fetta di notorietà.

Gianmarco Cilento

(1992), è saggista e critico cinematografico, laureato in Analisi del film. Scrive su "Dasscinemag" (gestita dalla Sapienza Università di Roma), e "Il Marsili Notizie". Ha pubblicato Peppino di Capri e i suoi Rockers (2018), suo libro d'esordio, e ha in preparazione due monografie, una su Roberto Benigni, l'altra sul cinema italiano.

Béla Tarr, ritratto, disegno di Giampiero Bazzu (Alghero, Luglio 2017)

Rileggendo Noi credevamo di Anna Banti

Valeria Consoli

Anna Banti, pseudonimo di Lucia Lopresti (1895 - 1985).

Il rapporto fra Memoria e Storia rappresenta, soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, una costante nella rivisitazione del romanzo, specie di quello di epoca risorgimentale.
In una nazione come l'Italia, soggetta forse più di ogni altra in Europa ad un forte mutamento - e non soltanto su un piano ideologico - ecco che le appartenenze a determinati contesti sociali ed etnici, non possono non costituire, a loro volta, delle potenziali fonti di turbativa.
Il romanzo *Noi credevamo*, pubblicato da Anna Banti nel '67 ed ingiustamente misconosciuto da quella stessa critica, che a suo tempo aveva accolto trionfalmente *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ci ripropone in realtà un quesito a tutt'oggi ampiamente dibattuto soprattutto riguardo alla storia di 'genere': in che cosa si differenzia la *Weltanschaung* femminile nella trattazione, dal punto di vista letterario, di argomenti di tipo storico, politico e civile?
Ne *Le quattro ragazze Wieselberger* di Fausta Cialente , il romanzo autobiografico della scrittrice di origini triestine, che nel '76 valse a quest'ultima il Premio Strega[1] , la tematica del fallimento irredentista, che procede di pari passo con la storia privata delle quattro sorelle - sia pure rappresentata in chiave più intimista rispetto alla narrazione della Banti - può rappresentarne a pieno titolo il referente ideale.
Nel suo testo infatti Anna Banti, fiorentina di nascita e d'adozione ma di origini calabresi, fa rivivere le aspirazioni ed i ricordi del nonno paterno, Domenico Lo Presti, fervente mazziniano per anni prigioniero nelle carceri borboniche, - dove erano stati rinchiusi anche Carlo Poerio e Carlo Pisacane - il quale si era illuso che l'unificazione dell'Italia avrebbe risollevato le sorti non soltanto della sua terra natale ma di tutto il Sud.
Bella, a questo proposito, quell'affermazione *Noi credevamo...*, che oltre a dare il titolo al libro, viene pronunciata a chiusura di tutte quelle pagine – più di quattrocento - in cui la memoria delle carceri, ingiustamente patite, si mescola a quella dei volti dei compagni e dei famigliari: Marietta, la moglie torinese, affettuosamente altèra, i figli Luigi e Teresa, torinesi 'per necessità' ma napoletani nel cuore[2] ; quindi in Calabria, dove vivono, l'anziana madre ormai vedova e Concetta, la sorella rimasta nubile – nel nome e nella sorte forse riecheggiando il ricordo della figlia del Principe di Salina e del suo amore infelice per Tancredi ? – indi la figura tormentata ed inquieta di Caterina Balestrieri, stravagante nobildonna, che non nasconde le sue simpatie repubblicane, quella toccante di Florence, una patriota irlandese fuoruscita e quella, forse la più enigmatica di tutte, di Cleo, la cognata francese che vive nel mito di Gioachino Murat e di Pizzo Calabro, teatro della sua fine tragica e prematura.

La narrazione comincia al presente nella grigia quiete del capoluogo piemontese, all'indomani dell'Unità d'Italia, dove il protagonista sa già di dover trascorrere gli ultimi anni di quella sua travagliata esistenza.

'La verità è che nulla amo di Torino: non il suo ordine, non la sua mediocre civiltà piena di sussiego. Odio i suoi impiegatucci, i suoi militari, i suoi uomini politici. Mi opprime il palazzone lussuoso dove abito e, chiuso in questa camera di luce fredda, mi contristano le sue mura massicce, la facciata dove so che si apre la mia finestra. E' questa la prigione, in cui mi sono serrato volontariamente e che nessuna grazia potrà mai cancellare' [3]

Nel ritratto che il protagonista traccia dei Torinesi, l'ironia sembra a volte cedere il posto ad una velata polemica, specie quando accenna a quella loro

'...soddisfatta certezza di appartenere ad un mondo ordinato e civilissimo, che tutti avrebbero dovuto invidiare, sempre che ci riuscissero. (...) Me ne irritavo, si capisce: ma un po' li invidiavo. Erano gretti, limitati, non si ponevano i grandi problemi della fraternità umana, ma la loro sicurezza li rendeva felici.' [4]

Non può similmente stupirci, se esaminato in questa prospettiva, l'indubbia attualità dell'incontro con Florence, moglie di un uomo politico piemontese trasferito in Calabria, che nel corso di un colloquio col protagonista del romanzo, si lascia sfuggire quasi come in una confessione ad un amico

'Pensavo alla mia Irlanda, un paese povero e oppresso come la Calabria ma senza sole. Voi credete che l'Inghilterra sia la patria della giustizia e non è vero' [5]

Affermazione questa dai toni quasi profetici, se si pensa che agli inizi degli Anni Novanta, Jerry Adams, il maggior esponente del Sinn Fein, il Partito nazionalista irlandese, intervistato in merito ai tentativi di secessione leghista da parte del lombardo Umberto Bossi, aveva apertamente dichiarato:

segue a pag. successiva

1 *Valeria Consoli , Il romanzo di Fausta Cialente, Guido Miano Editore, Milano, 1985*
2 *Anna Banti, Noi credevamo, Mondadori, Milano, 1967, pp.94/95*
3 *op.cit. p. 20*
4 *op.cit.p. 40*
5 *op. cit. p.433*

segue da pag. precedente

'Padania? Noi stiamo con la Calabria.' [6]

La tematica memoriale ritorna d'altro canto più volte nella sua peculiare accezione di memoria di genere, anche al di là del contesto storico in cui la narrazione si colloca, decretandone a pieno titolo l'appartenenza al cosiddetto *Bildungsroman*, vale a dire il romanzo di formazione. In quest'ottica, componente fondamentale ne è il lirismo descrittivo, che a volte rasenta l'immaginifico.

'L'immagine di Caterina Balestrieri, riemersa oggi per caso nella mia memoria, mi ha raramente visitato, ma ogni volta restituendomi il colore di una specie di fiaba, che con la realtà della sua persona non ha niente a che fare (...) Nella penombra tele annerite, seggioloni, un immenso camino e, nel cerchio di luce della lampada, un minuscolo tavolino accanto al quale due donne sedevano.[7]

In una tale cornice di stampo caravaggesco – che ben si confà all'autrice di Artemisia – ha luogo l'incontro con la nobildonna pervasa dal fanatismo per le sette:

'Era una donna magra, dagli occhi spiritati e mi abbracciò, mi prese per le mani, mi fece sedere, mentre si accendevano, come per magìa, candelabri d'argento e compariva una tavola imbandita' [8]

La nostalgia per i luoghi natii, più volte vagheggiati durante la prigionia politica, soprattutto nell'ultima parte della sua tormentata esistenza, gli suggeriscono:

'Visioni lancinanti di carrarecce sassose battute dal solleone o dalla pioggia, di dirupi fioriti di ginestre, di torrenti fangosi passati a guado, di larghe fiumare bianche, a un tratto scroscianti di acque precipitose.' [9]

Simili visioni doveva avere avuto, ben tre secoli prima, Isabella Morra, l'infelice poetessa per anni tenuta segregata dai fratelli in una torre nei pressi del fiume Siri e che, in alcuni dei suoi versi, declama:

'o fere, o sassi, o orride ruine' [10]

Nella rivisitazione, sia pure molto libera, che il regista Mario Martone ne ha tratto nel film omonimo del 2010, il protagonista non può non commentare, all'indomani dell'Unità d'Italia, l'amara constatazione del fallimento risorgimentale con quelle parole

Noi, parola bellissima...Noi credevamo

Valeria Consoli

6 *R. Cianfanelli, Padania? Noi stiamo con la Calabria, in SETTE, Corriere della Sera, 5 Settembre 1996, p.21*

7 *Anna Banti, Noi credevamo, pp.103/104*

8 *op.cit., p.105*

9 *op.cit.p.85*

10 *Poesia Italiana(Il Cinquecento/Il Seicento), vol.ii, Garzanti, Milano 1994, pp.230/34*

Allied - Un'ombra nascosta di Robert Zemeckis (2016)

Cast: Brad Pitt, Marion Cotillard, Jared Harris, Matthew Goode, Daniel Betts, Lizzy Caplan, August Diehl, Camille Cottin, Marion Bailey

Giuseppe Previti

Questo film girato da Robert Zemeckis nel 2016 è basato su una storia con molti punti di verità avvenuta durante la seconda guerra mondiale. Nel 1942 Max, comandante di aviazione e agente segreto, viene paracadutato nel deserto del Marocco Francese, e si reca a Casablanca dove incontrerà Marianne, un'agente francese. Devono fingersi marito e moglie e farsi invitare a un ricevimento presso l'ambasciata tedesca per uccidere l'ambasciatore. L'operazione riesce, intanto tra i due scoppia l'amore, torneranno poi a Londra dove si sposano e hanno una figlia. Un giorno Max viene convocato al comando dove gli rivelano che la moglie è sospettata di essere una spia tedesca, che ha preso il posto della vera Marianne. Viene teso un tranello per smascherare la donna, ma Max non crede assolutamente alla colpevolezza di Marianne, ma alla fine anche lui capisce che è tutto vero, e tenta di scappare con lei, ma Marianne riconfermando a Max il loro grande amore, si suicida. E Max verrà discolpato facendo credere di aver ucciso lui la moglie. Questo film, indubbiamente di grandi ambizioni, visto il nome del regista e dei protagonisti, alla prima impressione ricorda un altro celeberrimo film girato negli anni '40 appunto a Casablanca, da cui il titolo del film. La storia di *Allied - Un'ombra nascosta* nasce da Steven Knight, sceneggiatore e produttore esecutivo del film, che mentre era giovane e viveva nel Texas, aveva appreso da una ragazza del posto, la storia di un agente dei servizi segreti britannici che si era innamorato di un'agente della resistenza francese con la quale si era sposato. Un grande amore il loro finché i superiori di Max gli avevano detto che Marianne era una spia tedesca. Knight scoprì' in seguito che la ragazza era sorella di quel Max, e da questo era nata la voglia di immortalare la storia in un film. Va aggiunto che nonostante tante ricerche non è mai stato appurato se Max e Marianne siano vissuti veramente. Il film è abbastanza di maniera, non è poi tanto importante se questi fatti siano accaduti realmente, certamente sono accaduti eventi in cui militanti in fronti opposti si siano innamorati e anche il riferimento al mitico *Casablanca* non è fuori luogo per atmosfere e perché in conclusione quelle che sono evidenziate sono due belle storie d'amore. Detto della buona interpretazione di Pitt e della Cotillard, quel che alla fine è importante è riscontrare la veridicità delle situazioni, quanto all'amore tra appartenenti a campi diversi è accaduto anche nella realtà, e quindi possiamo abbracciare l'assunto del film, ovvero che l'amore non conosce fazioni.Ed è bello credere che dalle brutture della guerra possa nascere anche una storia d'amore.

Giuseppe Previti

Franco Brusati, il cinema dal fascino discreto

Una vita tra cinema e teatro

Pierfranco Bianchetti

Martedì 2 marzo 1993 nella Chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma un lungo e commesso applauso chiude la breve e discreta cerimonia di addio a Franco Brusati, il regista mancato tre giorni prima a settantuno anni dopo una lunga malattia. Tra i presenti a ricordare il collega e l'amico scomparso vi sono Mauro Bolognini, Gillo Pontecorvo, Ugo Pirro, Lina Wertmüller, Luigi Magni, Suso Cecchi D'Amico, e molti altri. Intelligente, colto, raffinato, Franco Brusati nasce a Milano il 4 agosto 1922 da una famiglia borghese. Studia all'estero per molto tempo laureandosi in Scienze Politiche e Giurisprudenza. Attratto dal mondo del giornalismo entra a lavorare nella redazione di l'Europeo e Corrente. Nel '49 Franco, intellettuale dalle idee chiare, si trasferisce a Roma alla ricerca di un suo spazio nel mondo del cinema e del teatro. Dopo essere stato aiuto regista di Rossellini, Camerini e Castellani, preferisce la scrittura cinematografica e la traduzione di testi e adattamenti per il palcoscenico. Si mette subito in luce per la stesura di ottime sceneggiature quali *Domenica d'agosto* (1950) per la regia di Luciano Emmer e *Anna* (1952) diretto da Alberto Lattuada, cui seguono *Le infedeli* (1953) di Steno e Mario Monicelli e *Ulisse* (1954) di Mario Camerini. Nel 1956 il suo esordio dietro la macchina da presa avviene con *Il padrone sono me* dal romanzo di Alfredo Panzini, mentre continua la sua attività di scrittore di talento per il teatro con *Il benessere* (1959), firmato con Fabio Mauri e *La Fastidiosa* (1962), un ritratto amarissimo di una famiglia borghese dai dialoghi brillanti. Sempre nel '62 Brusati torna nella sua città, la Milano del boom economico, per ambientarvi *Il disordine*, un'opera importante sulla disgregazione morale delle classi agiate con un cast davvero ricco di giovani interpreti, Tomas Milian, Jean Sorel, Renato Salvatori, Sami Frey, Adriana Asti e Antonella Lualdi e con Alida Valli. Nella seconda metà degli anni Sessanta è ormai maturo artisticamente anche come autore cinematografico. Dal 1968 al 1973 firma due film originali e insoliti: *Tenderly* (1968) con il bravo attore americano George Segal e la deliziosa Virna Lisi, una commedia sofisticata sul rapporto complicato tra un giovane medico e una ragazza anticonformista, condizionati tutti e due dalla presenza di una madre ingombrante e nel 1970 *I tulipani di Harlem* realizzato in Olanda, ancora una vicenda amorosa inusuale tra un modesto impiegato e una sedicenne, entrambi sofferenti di solitudine (sono l'attore irlandese Frank Grimes e la francese Carol André). Nel 1973 arriva finalmente il grande successo di pubblico e di critica con *Pane e cioccolata*, storia di Giovanni Gandolfi, detto Nino (un Nino Manfredi davvero strepitoso), un immigrato dalla Ciociaria nella Svizzera tedesca, di professione cameriere che cerca di integrarsi nella realtà elvetica così diversa da quella della sua terra di origine. Memorabile è la sequenza nella quale l'uomo, dopo essersi tinti di biondo i capelli per apparire più "nordico", assiste in un bar alla partita della nazionale italiana di calcio alla televisione cercando di darsi un contegno. Però dopo il goal segnato dall'Italia l'amore e la nostalgia per il suo paese lontano, si manifestano con un urlo di gioia davanti agli sbigottiti avventori locali. Dopo molte regie teatrali, Brusati torna dietro la macchina da presa nel 1979 per *Dimenticare Venezia*, un'opera intimista sulla memoria e sull'omosessualità, ambientata in una villa della campagna veneta, con Mariangela Melato, Erland Josephson, Eleonora Giorgi e nel 1983 gira, protagonista ancora la Melato, *Il buon soldato*, pellicola che purtroppo non riscuote successo al botteghino. La sua ultima fatica cinematografica è *Lo zio indegno* (1989) con un bravissimo Vittorio Gassman nei panni di un poeta stravagante; uno dei tanti personaggi disegnati con intelligenza da Brusati. Elegante e distinto, ma anche curioso e attento alla realtà che lo circonda, il regista e commediografo milanese è stato un intellettuale e letterato fuori dalle regole che non ha mai rinunciato a rappresentare nel suo cinema e nel suo teatro, una personale visione del mondo, spesso anche fastidiosa e irritante, senza porsi il problema di rincorrere il successo. La sua presenza attiva e solitaria in un ambiente cinematografico e teatrale nel quale egli faceva fatica a riconoscersi, non è mai mancata. "*In trent'anni ha scritto soltanto sei commedie*- ha dichiarato commosso Giorgio Albertazzi nell'ultimo saluto al regista- *ma abbastanza per imporsi come uno degli autori più importanti del nostro secolo. Si dovrà tornare sul teatro di Brusati e anche sul suo cinema*".

Pierfranco Bianchetti

Franco Brusati (1922 - 1993)

"I tulipani di Haarlem" (1970) di Franco Brusati

"Il buon soldato" (1982) di Franco Brusati

"Il disordine" (1962) di Franco Brusati

"Pane e cioccolata" (1974) di Franco Brusati

"Dimenticare Venezia" (1979) di Franco Brusati

La Tosca (1973)

Antonio Falcone

Roma, 14 giugno 1800, Chiesa di S. Agnese in Agone. Il monsignore Governatore della città (Aldo Fabrizi), nel corso di una funzione chiacchiera confidenzialmente col Padreterno, fra un *Ave*, un *Padre* e un *Gloria*, esortandolo a far sì che Napoleone venga sconfitto in quel di Marengo, dove è in pieno svolgimento la battaglia con le truppe austriache. Le sfere celesti sembrano dargli ascolto: le notizie portate da un messo vedono infatti il generale corso andare incontro ad una sonora sconfitta, anche se poi nel corso della giornata il vento volgerà in suo favore. Intanto il pittore Mario Cavaradossi (Gigi Proietti), che nonostante i suoi trascorsi parigini si dichiara artista alieno da passioni politiche, è intento a completare un affresco all'interno della chiesa, commentando sarcastico: *"Certo che se il Padreterno li sente, vuol dire proprio che non esiste..."*. Il rimbombo di una cannonata fa presumere che da Castel S. Angelo possa essere fuggito il prigioniero politico Cesare Angelotti (Umberto Orsini), per il quale si era scomodata nel venire a Roma la Regina di Napoli, giusto per vederlo impiccare: eccolo giungere in chiesa, travestito da donna, cercando l'aiuto di Cavaradossi, il quale si prodigherà al riguardo, rivelando tendenze giacobine, celate dietro la maschera della bonarietà e dell'ostentato disinteresse. Ma un'altra presenza si avvicenderà presto nel luogo sacro, al solito orario come ormai d'abitudine, la cantante Floria Tosca (Monica Vitti), tanto timorata di Dio quanto focosa amante dell'artista. La donna andrà ad insospettirsi degli inconsueti atteggiamenti del "suo bel levriero", temendo un tradimento, ipotesi che con un astuto piano verrà suffragata dal temibile barone Scarpia (Vittorio Gassman), a capo della polizia pontificia, facendo sì che la donna lo conduca insieme ai suoi sgherri nella casa in campagna dove Cavaradossi e Angelotti si sono rifugiati. La situazione quindi andrà precipitando, il rivoluzionario preferirà suicidarsi piuttosto che finire nelle mani dei gendarmi e l'artista che gli ha dato asilo sarà condotto a Castel S. Angelo, dove l'attende la condanna a morte. Ancora una volta Tosca sembra destinata a dare una possibile svolta alla drammatica situazione, Scarpia infatti non è certo indifferente al suo fascino...Scritto e diretto da Luigi Magni, liberamente tratto dal dramma *Devant lui tombait toute une ville* composto nel 1887 da Victorien Sardou, poi trasposto in musica (1900) da Giacomo Puccini su libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, *La Tosca* è un film che, per quanto possa apparire forse meno equilibrato rispetto ad altre realizzazioni del regista romano (penso soprattutto a *Nell'anno del Signore*, 1969, ma anche a *In nome del Papa Re*, 1977), ne conferma comunque l'abilità nel conciliare la spettacolarità propria di un accurato affresco storico con un calibrato senso drammaturgico. Rimarchevole inoltre l'affabulante percorso narrativo, teso, ancora una volta, a trasporre i vari accadimenti sempre ad altezza di essere umano, rendendo evidente come gli abusi del potere costituito (ecclesiastico e civile), per quanto circoscritti all'epoca della loro messa in atto, fossero ancora radicati nell'attualità di ogni giorno. Una sorta di lascito obbligatorio, all'insegna della sopraffazione espressa dai più forti verso i più deboli, ovvero coloro che andranno a comprendere troppo tardi quanto sia necessaria un'azione comune per mutare l'ordine delle cose, non essendo sufficiente l'attività di singoli gruppi o di qualche individuo intento a combattere l'ingiustizia con modi sottili, insinuandosi all'interno del sistema, nel nome di ideali manifesti o sottesi. Magni ne *La Tosca* non solo mette alla berlina i dialoghi pomposi del dramma originario, sostituendoli con altri intrisi di quell'ironia sferzante e dissacrante che gli era propria, ma va inoltre a sostituire le note arie pucciniane con una serie di canzoni scritte di suo pugno e musicate da Armando Trovajoli, con il *Coro dei Cantori Moderni* di Alessandro Alessandroni e Pietro Carapellucci. I testi avallano cinico sarcasmo e un vago senso di disillusione, da, citando alcune canzoni, *Mi madre è morta tisica*, tormentone intonato dalla Tosca, a *Nun je da' retta* Roma, canto disperato di Cavaradossi, con più di un riferimento alla realtà socio-politica italiana degli anni '70 (evidente il richiamo a Pinelli nel verso *Se invece poi te dicono che un morto s'è ammazzato, allora è segno certo che l'hanno assassinato*), rivolto alla città di Roma, perché insorga una volta per tutte, sentendosi dare come risposta una serie di ameni stornelli, meglio attendere tempi migliori, non c'è fretta, senza dimenticare il *Canto dei derelitti* (una moltitudine di poveracci rendono grazie al Signore, a modo loro: *Hai fatto bene tutto il creato, te sei sbagliato solo con me...*), che, commenta Scarpia, resterà inascoltato, lassù in cielo amano i solisti, o *Tremate lo stesso...*, spedita marcia instaurante, non importi se si attenti o meno allo stato e all'altare, un clima di terrore fra la folla sempre scettica ed indifferente. La regia di Magni appare al solito piuttosto agile e "disinvolta", attenta a valorizzare le scenografie offerte dalle location in esterni ed interni (piuttosto ricercato al riguardo il lavoro svolto da Lucia Mirisola, che ha anche realizzato, con l'assistenza di Maurizio Millenotti, i bei costumi), già messe in risalto dalla valida fotografia di Franco di Giacomo, così come le pregevoli prestazioni attoriali: il risultato è una commedia che ha dell'inedito nell'ambito della nostra cinematografia, offrendo in definitiva un impatto piacevolmente teatrale, da rivista musicale, ammantata dal fascino proprio della resa cinematografica di una spettacolarità sempre funzionale al narrato, riprendendo quanto già scritto. Soffermandosi sulle prove dei principali protagonisti, la Vitti, cui Magni rivolge intensi primi piani, è semplicemente stupenda nei panni della "mistica sensuale" Tosca, rendendo con ironia la gioiosità e giocosità carnale propria del personaggio, così come asseconda nel finale un sentito registro drammatico, fra improvviso disincanto e profonda amarezza, pur mantenendo un tono a suo modo irridente (all'avvertenza di uno sgherro di Scarpia nel vederla scavalcare un parapetto di Castel S. Angelo, *"Ma bada che caschi"*, risponde rassegnata *"Non casco, me butto..."*); Proietti è particolarmente a suo agio nelle vesti del rivoluzionario, in pectore, Cavaradossi, assecondando anche nel canto il suo prorompente estro istrionico, sempre mitigato da una certa bonomia congiunta ad una sapida levità dei toni (*"Vorrei vincere nella storia senza essere vinto sul patibolo"* è la sua giustificazione nell'assecondare la rivolta in sordina, per il tramite della propria arte), anche nei momenti più drammatici (*"Mortacci vostri...Meno male che erano finti..."*, le ultime parole prima di morire fucilato, convinto, istruito da Tosca, che fosse tutta finzione). Da non dimenticare poi i modi melliflui e serpentini al contempo dello Scarpia reso da Gassman, nella mefistofelica sicumera che gli viene assicurata dal potere, del quale comunque non è mai pago (mirabile la sequenza in cui apre un segreto tabernacolo, al cui interno custodisce una mitra: *"Voglio il papato!"*), il sempre affabile Fabrizi, il valente Orsini e la coppia Fiorenzo Fiorentini - Gianni Bonagura ad interpretare, rispettivamente, i brigadieri Spoletta e Sciarrone. *La Tosca*, andando a concludere, è certo un'opera da riscoprire e conseguentemente rivalutare all'interno della filmografia di Magni, vuoi perché risalta sempre e comunque sullo sfondo come il cineasta abbia saputo adattare al mutare dei tempi la famosa locuzione *Storia maestra di vita*, attribuita a Cicerone, nella beffarda consapevolezza che l'unico insegnamento appreso al riguardo dall'umanità nel corso dei secoli venga rappresentato dalla certezza di non voler apprendere alcunché, vuoi perché vivida testimonianza di un cinema italiano che non lesinava coraggio ed inventiva nel mettere in scena con sagacia determinate intuizioni, servendosi dei generi e ponendoli al servizio della narrazione, connotandoli di maestria ed eleganza.

Antonio Falcone

Mostre

Fellini 100 – La mostra immersiva

L'evento nasce come Mostra in presenza ma l'emergenza sanitaria ha imposto il trasferimento su YouTube. Fellini 100 la Mostra immersiva sarà protratta oltre il 31 Dicembre e continuerà a essere visibile a questo link: https://bit.ly/3mttpRB

Mercedes Calvisi

Si è parlato da sempre, si sono scritti fiumi di inchiostro, le sue opere cinematografiche sono state un indirizzo, un riferimento per moltissimi cultori della settima arte. Una personalità esaltata in tutto il mondo, senza dubbio uno dei più grandi Maestri del cinema. Con una figura così ingombrante, è difficile continuare a raccontare argomenti che sono già ampiamente conosciuti ma in questa descrizione, gli operatori culturali della "Lanterna Magica" si soffermeranno su un aspetto più intimo, più circoscritto ma non per questo meno significativo: il rapporto tra Fellini e la nostra Regione, l'Abruzzo. Non potevamo incontrare occasione migliore, i cento anni dalla nascita del Maestro romagnolo, per raccontare i rapporti intercorsi con il nostro territorio ed alcuni grandi professionisti della settima arte. Un prodotto audiovisivo che ha ottenuto il patrocinio del Comitato per le Celebrazioni per il Centenario di Federico Fellini. A partire dunque da Martedì 15 fino al 31 dicembre, quasi a voler accompagnare questo terribile anno 2020, sul nostro canale YouTube dell'Istituto, sarà possibile visualizzare un racconto appassionato, ricco di aneddoti e curiosità, con notizie singolari e riferimenti naturalmente alla sua cinematografia, incrociando grandi personalità della nostra terra d'Abruzzo. Ed è il caso del teramano Gianni Di Venanzo Direttore della Fotografia. Considerato uno dei più grandi Direttori della Fotografia del cinema italiano, si distinse per l'innovazione tecnica che apportò al concetto di illuminazione cinematografica. Di Venanzo collaborò con Fellini alla realizzazione del cortometraggio *Agenzia Matrimoniale*, lavoro inserito nel film a episodi, *L'amore in città*, ma appose la sua firma anche su altri grandi capolavori del regista riminese, *8 e ½* e *Giulietta degli spiriti*. Fellini ha avuto da sempre la necessità di esplorare nuovi orizzonti, collezionando esperienze di regia e sceneggiatura in un continuo peregrinare per la Penisola, in un'Italia in profonda trasformazione. Ed è proprio nell'Abruzzo interno, in un territorio aspro ma paradossalmente ricco di possibilità creative che concepisce una delle sue opere più romantiche e significative: *La strada*. Tra Rocca di Mezzo ed Ovindoli vennero girate alcune scene nell'inverno del 1953; la troupe rimase quasi un mese stretta dalla morsa del freddo e dall'affetto della popolazione. Delle sette scene girate in Abruzzo, solo cinque ne vennero infine montate nel film. Anche in questo caso, simpatici aneddoti accompagneranno il racconto proposto con la sceneggiatura del film che vide la collaborazione di un altro grandissimo artista abruzzese: lo sceneggiatore Ennio Flaiano. In merito proprio a questo rapporto, sarà singolare apprendere come tra due grandi personalità, lo stesso potrebbe essere definito in termini di attrazione e repulsione. I due iniziano la loro assidua e burrascosa collaborazione nel film *Lo sceicco bianco* dove per la prima volta compare la dimensione dello spettacolo, caratteristica che sarà una costante delle opere cinematografiche felliniane. Altri grandi lungometraggi vedranno la presenza di questo sodalizio artistico: *I vitelloni*, *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*, *Le tentazioni del Dott. Antonio*, *Otto e ½* e *Giulietta degli spiriti*. Singolare il motivo della chiusura di un rapporto che viene raccontato nel video, testimonianza di un incontro sempre al limite degli equilibri. Il video si chiude con un interessante aneddoto...parlando di sé stesso e dell'aggettivo felliniano, una volta Fellini disse: "mio padre voleva che diventassi un ingegnere, mia madre un arcivescovo, ma ho fatto di tutto per diventare un aggettivo!".

Buona visione!

Mercedes Calvisi

"La strada" (1954) di Federico Fellini

Istituto Cinematografico dell'Aquila "La Lanterna Magica"
www.istitutocinematografico.org
lanterna.magica2009@gmail.com

Laurel & Hardy Sotto zero… de conduit!

Enzo Pio Pignatiello
Simone Santilli

Una delle migliori fra le commedie minori di Laurel e Hardy, per la regia di James Parrott e la fotografia di George Stevens. *Sotto Zero* inizia quasi come un film di Jean Vigo: L&H musicisti di strada, più che mai immersi nel loro piccolo mondo privato, tentano di riscaldare il gelido inverno del '29 dimostrando la loro abilità con il contrabbasso e l'harmonium. Se la passano male, soprattutto perché sbagliano tanto la loro collocazione- si esibiscono dinanzi a un istituto per sordomuti – quanto il loro repertorio: strimpellano e cantano coraggiosamente "In the Good Old Summer Time" (*Nella cara vecchia estate*) – motivo popolare negli Stati Uniti -, durante una furiosa bufera di neve. Il loro unico guadagno consiste in un dollaro, con la richiesta di trasferirsi più in là di un paio di strade. Un padrone di casa furioso (Charlie Hall) fa il suo commento con alcune palle di neve ben mirate. Lasciano cadere il dollaro che hanno guadagnato, non realizzando la loro perdita fino a quando un uomo finto "cieco" non si china a raccoglierlo. Quando un'altra moneta sembra cadere sulla loro ciotola di latta, si scopre che si tratta in realtà di un uovo deposto da un piccione. Stan punta una palla di neve contro il volatile, colpendo un uomo che ha appena aperto una finestra al piano di sopra. Quando questi si vendica, la palla di neve finisce in una piccola lattina appartenente a una donna di proporzioni gigantesche (Blanche Payson). Incolpando Stan e Ollie, li coinvolge in uno scambio di violenza che si conclude con la distruzione degli strumenti musicali dei ragazzi. La fortuna muta e l'azione raggiunge il culmine quando i due scoprono nella neve un portafoglio zeppo di denaro, ma un delinquente (Leo Willis) scorge il ritrovamento e li insegue. Il provvidenziale intervento di un poliziotto (Frank Holliday) salva la situazione e Stan e Ollie, grati per l'aiuto ricevuto, lo invitano a cena. Al momento di pagare, però, si accorgono che il portafogli appartiene proprio a quel poliziotto il quale, credendoli borseggiatori, li affida al manesco trattamento che il proprietario del locale riserva a chi non è in grado di pagare. Le luci si spengono, ma i rumori del tafferuglio che segue immediatamente sono decisamente eloquenti. Ollie viene scaricato in strada e quasi investito da un camion. Di Stan non c'è traccia e quando Ollie ritorna al locale per cercare l' amico, i suoi colpi alla porta sono interrotti dal gorgoglio proveniente da un barile colmo di acqua piovana, posto lì vicino. Stan è dentro la botte, ma ha dovuto bere tutta l'acqua. Quando viene tirato fuori, in una gag tipicamente disturbante, vediamo che il suo corpo ha assunto dimensioni gigantesche.

Below Zero contiene pochissimi dialoghi, ma molto significativi. Quando una signora chiede ai ragazzi quanto guadagnino per strada - in modo che possa pagarli così da farli trasferire a due strade di distanza - chiama Ollie "Mr. Whiteman", un riferimento diretto al famoso direttore d'orchestra statunitense e sosia di Hardy, Paul Whiteman - la somiglianza può essere notata nel film del 1930 *The King of Jazz*, interpretato dallo stesso Paul. La versione inglese in super 8, distribuita negli anni Settanta, e le prime due edizioni italiane, omettono questa sequenza. Battute sonore più sottili non dipendono dal dialogo ma dagli effetti e dalla musica, come quando Charlie Hall rinuncia a lanciare una palla di neve sentendo i due musicisti ambulanti che passano dal tema musicale di "In the Good Old Summertime" a quello di "Sweet Rosie O'Grady" – ma poi improvvisamente una palla di neve appare dal fuori campo quando riprendono a suonare la prima melodia!

D'altra parte, *Below Zero* dimostra l'abilità del team nel presentare situazioni comiche attraverso mezzi visivi; un risultato considerevole e probabilmente abbastanza utile quando il film venne rigirato nelle diverse lingue europee. La versione fonetica spagnola, *Tiembla y Titubea*, è sopravvissuta: le differenze principali sono l'aggiunta di una traccia musicale incidentale, la sostituzione della maggior parte degli attori di supporto e una durata estesa a tre rulli. La copia spagnola si apre con la scena aggiuntiva di un poliziotto che riceve un premio in contanti da un superiore, spiegando e giustificando così la quantità di denaro nel suo portafoglio. Robert O'Connor sostituisce Frank Holliday nel ruolo di ufficiale; il suo superiore è interpretato da Enrique Acosta, che fa anche il capo della polizia della versione fonetica spagnola di *Night Owls* e sostituisce Wilfred Lucas nella versione spagnola di *Pardon Us*.

In questa versione spagnola, un altro poliziotto interviene quando Ollie tenta di recuperare dal cieco una moneta che lui e Stan hanno perso accidentalmente. Un poliziotto più amichevole salva Laurel & Hardy da un ladro; spara al colpevole invece di limitarsi a gridare. Il ladro risponde al fuoco, mandando Stan, Ollie e il poliziotto in confusione e in una routine di scambio dei cappelli. Il pericolo che Laurel & Hardy devono affrontare nel caffè è accentuato dalle inquadrature di camerieri armati di coltelli, che precedono il fugace blackout. La presenza di queste scene suggerisce che esse siano state girate, ma successivamente eliminate, anche per la versione americana del cortometraggio, le cui copie sono sopravvissute in differenti condizioni. *Below Zero* circola con i suoi titoli di apertura originali, probabilmente perché è stato ignorato nelle ristampe e riedizioni. La colonna sonora tende ad essere piuttosto frusciata, sebbene un master di qualità superiore sia stato utilizzato per l'antologia "The Best of Laurel & Hardy". L'edizione italiana recuperata dal progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" (N.O. n. 29964 del 31 gennaio 1938), doppiata su una copia con colonna sonora internazionale, vale a dire esportata in Italia dalla Metro Goldwyn Mayer con una colonna comprendente musica e rumori, reca le storiche voci dei primi doppiatori Carlo Cassola e Paolo

L'antico titoli di testa da cinematografo della prima edizione italiana di "Sotto Zero" (1938), doppiata da Carlo Cassola (voce di Stanlio) e Paolo Canali (voce di Ollio) .

Stanlio e Ollio in una foto di scena da "Below Zero" (1930) di James Parrott. Leo Willis nel ruolo del malvivente e Frank Holliyday in quello del poliziotto

Canali[1], due giovanotti in familiarità con il mondo anglosassone, che si trovavano a Roma per ragioni di studio, i quali portarono alla perfezione assoluta la versione italiana delle voci di Stan e Oliver; anche se, nel loro caso, non si può parlare di doppiaggio totalmente creativo, essendovi il precedente di *Muraglie*, «si può asserire, con sicurezza, che mai vi fu esempio di così arguto e intelligente adattamento delle voci di altri attori». La voce piagnucolosa, stridula e pungente di Stanlio e quella gorgogliante e grassa di Ollio si accordavano a meraviglia nei saporitissimi duetti orali che sottolineavano l'azione visiva con una sorprendente forza comica e caricaturale, anche se, a dire il vero, le autentiche voci dei due grandi attori non erano poi così attinenti alla loro caratteristica fisica, ciò su cui si sono sempre basati i numerosi doppiatori italiani in tutti questi anni. Cassola e Canali con la loro buffissima parlata «broccolinese», furono le voci italiane della coppia dal 1935 al 1938.

Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli

1 *Sull'Almanacco del Cinema Italiano del 1939 si leggono i seguenti riferimenti:*
Canali Paolo - Nato a Londra il 26 novembre 1911, abitante in via Fonte di Fauno 2/a, Roma - altezza 1.79 - peso 70 - capelli castani - scuole ginnasiali e commerciali - doppiatore di Oliver Hardy.
Cassola Carlo - Nato a Porto Said (Egitto) l'11 dicembre 1911 - abitante in via del Monte Pramaggiore, 8, Roma - altezza 1.78 - peso 72 - capelli castani - università di Londra - sport: equitazione e atletica leggera - doppiatore di Stan Laurel.

L'addio di Yaguchi Takao, padre del pescatore Sanpei

Ali Raffaele Matar

L'albero del *manga* continua a perdere, una dopo l'altra, le sue migliori foglie. Dopo la scomparsa negli ultimi tempi del veterano Mizuki Shigeru, di Azuma Hideo - padre di *Pollon* "la Dea dell'Olimpo" – e di Matsumoto Izumi, creatore di *Orange Road*, un altro grande autore della vecchia guardia, Yaguchi Takao, è passato a miglior vita lo scorso Novembre 2020, all'età di 81 anni. Yaguchi, pseudonimo di Takahashi Takao, dopo alcuni anni di gavetta durante i quali forgia il proprio stile, si fa notare al grande pubblico nipponico nel 1973, pubblicando a puntate una atipica serie a fumetti intitolata *Tsurikichi Sanpei*, che narra le gesta quotidiane di un giovane di campagna appassionato di pesca.

All'interno della cronologia mediatica giapponese, gli anni settanta rappresentano una decade di cambiamenti, sperimentalismi e trasgressioni. È in quel periodo che nel mondo del cinema esplode la corrente anticonformista. Pullulano pink-movie e film di protesta socio-politica e si fanno in tal modo strada registi innovativi come Oshima Nagisa, Terayama Shuji e Adachi Masao, che si esprimono realizzando pellicole surrealiste e provocatorie. In televisione ottiene gran successo un nuovo format noto come *tokusatsu*, un filone seriale fantascientifico di stampo action, caratterizzato dall'uso massiccio di effetti speciali, in cui si ascrivono *Kamen Rider*, *Ultraman* e i *Super Sentai*, ispiratori dei *Power Rangers* americani. L'industria del fumetto, invece, vira verso tematiche più mature che ribaltano le convenzioni sociali e narrative, fino a quel momento rispettate da autori e editori. È il boom del *gekiga*, il fumetto drammatico nato come alternativa al manga più commerciale, e di *Garo*, rivista che accoglie sulle sue pagine le firme più disparate del fumetto d'avanguardia, da Tatsumi Yoshihiro e Tsuge Yoshiharu ai visionari Hayashi Seiichi e Sasaki Maki. Ed è proprio su Garo che Yaguchi compie il suo debutto, arrivando, di lì a poco, a collaborare anche con Ikki Kajiwara, autore del celeberrimo *L'uomo tigre*. Nell'anno in cui Yaguchi inizia a serializzare *Tsukirichi Sanpei* sulle pagine di *Shonen Magazine* della *Kodansha*, sulla stessa rivista sono ospitate a puntate opere potenti e innovative come *Devilman* e *Violence Jack* di Nagai Go, *Ashita no Joe* (noto in Italia come *Rocky Joe*) disegnato da Chiba Tetsuya, nonché *Gegege no Kitaro* di Mizuki Shigeru. In questo marasma di titoli che puntano sulla sperimentazione, sfruttando la rabbia di quegli anni, la realizzazione di un'opera come *Sanpei*, dalle tematiche ambientaliste e dal setting rurale, distante dalla brama di modernità dei lettori, appare quanto mai anacronostica. Eppure, è proprio per questa sua apparente semplicità, che omaggia il fascino senza tempo della natura e l'amore per il *furusato*, il luogo natìo, unita allo stile fresco e entusiasmante di Yaguchi, che *Tsukirichi Sanpei* fa incetta di premi e viene portato sul piccolo schermo dalla prestigiosa Nippon Animation. È questa stessa serie animata, giunta in Italia nel 1982, a rendere iconico il pescatore "dalle grandi orecchie a sventola" di Yaguchi, conquistando generazioni di spettatori nostalgici. Eppure, malgrado la popolarità nel Bel Paese delle avventure animate di Sanpei, lo Yaguchi fumettista resta tuttora poco conosciuto al pubblico, essendo rimasta inedita la serie originale di Sanpei, composta da oltre 60 albi. Tuttavia, nel 2007 la bolognese Kappa Edizioni porta sugli scaffali *Tezuka secondo me*, magnifico volume di Yaguchi dalla duplice valenza, che si prefigge al contempo di essere un'autobiografia e un sentito omaggio al fumetto quale mezzo espressivo nel corso delle epoche, incarnato da Tezuka Osamu, il Dio del manga, scomparso nel 1989, senza il quale Yaguchi non avrebbe mai mosso i suoi passi verso il mondo dell'arte sequenziale.

Ali Raffaele Matar

Locandina mostra di tavole originali in corso al mangattan fino al 2021, museo dedicato alla memoria di Shotaro Ishinomori, padre del tokusatsu, spazio espositivo di cui Yaguchi è stato curatore

Copertina originale di "Tezuka secondo me";

Tavola tratte da "Tezuka secondo me"

Tavola tratte da "Tezuka secondo me"

Cittadino del mondo e utopista, pervaso da una passione spasmodica per il cinema e il fumetto - rigorosamente d'autore - per la diva Fairuz e il jazz, con un occhio sempre teso a Oriente (Medio e Estremo). Sono laureato in ingegneria e leggo in quattro lingue. Nei ritagli di tempo, porto avanti due blog sul cinema d'autore e su Fairuz. Ho scritto per il portale di Editoriaraba e QCode Magazine.

Quando l'audiodescrizione incontra il grande cinema fantasy

Laura Giordani

La figura dell'audiodescrittore o descrittrice può essere riassunta così: è quell'autore che riporta al pubblico cieco o ipovedente la maggiore quantità di informazioni visive in modo conciso, utilizzando un linguaggio comprensibile, senza attingere, dunque, da registri troppo specifici.

Nell'adempiere questo importante compito, l'audiodescrittore ripete tra sé e sé un mantra composto da tre parole magiche: *consegne impellenti, sbrigati*. Eh già, perché, come spesso accade in ogni ambito dello spettacolo, il tempo a disposizione può essere poco e in questi casi occorrono l'esperienza e la lunga formazione dei professionisti, che in poche ore sanno compiere veri e propri prodigi.

La sfida non è delle più ardue quando il prodotto da audiodescrivere ha una durata di circa mezz'ora (a meno che non sia un cortometraggio muto), ma prendiamo come esempio qualcosa di più sostanzioso. Consideriamo *Il signore degli anelli, la compagnia dell'anello*. Primo film della trilogia di Peter Jackson ispirata ai romanzi di J.R.R. Tolkien. Pietra miliare del genere fantasy. Poema epico dell'era moderna, canto primo. Un lungometraggio di centosettantotto minuti. Tre ore, durante le quali vengono presentati personaggi di enorme spessore e luoghi incantati dove persino i ramoscelli, i fiumiciattoli e i sassi hanno storie da raccontare. Davanti a una tale mole di lavoro impallidirebbe chiunque, sia chi pensa che gli Hobbit servano a riempire il tempo libero, sia chi ha tatuata sul petto la mano bianca di Saruman e possiede una certificazione di livello C2 in lingua Quenya.

Gli spettatori ciechi e ipovedenti, magari fan accaniti di Tolkien, hanno dovuto aspettare ben diciotto anni per vedere audiodescritto il primo film tratto dalla famosa saga fantasy. La loro lunga attesa si è avviata alla fine quando hanno deciso di manifestare, in modo chiaro, il loro desiderio tramite un sondaggio pubblicato su una pagina social. Hanno lanciato un appello, al quale io ho prontamente risposto.

Dovendo realizzare un'opera autoprodotta, cioè senza finanziatori o committenti, ho pensato di lanciare una sfida a tutti i professionisti del settore desiderosi di partecipare a quello che sarebbe divenuto a tutti gli effetti un regalo di Natale. Il lavoro di gruppo è una realtà che appartiene ai più disparati ambienti professionali, ma non alle audiodescrizioni, dove invece sarebbe comodo alle volte, vista la quantità di lavoro da svolgere spesso in pochi giorni. Dunque, ho voluto verificare la validità della mia idea cogliendo, tra l'altro, l'occasione per dare la possibilità ad alcuni aspiranti audiodescrittori di lavorare al fianco degli esperti. Il risultato è stato stupefacente. Avendo tutto il tempo per consultare il romanzo originale, i professionisti hanno potuto svolgere il proprio lavoro con la massima cura e serenità, mentre i principianti hanno imparato molti trucchi del mestiere non assimilabili fuori della pratica. Nemmeno una circostanza inaspettata e ardua come la quarantena ha rallentato il processo di creazione e apprendimento.

Le vignette sono dell' artista Fhilo

Pur lavorando da casa tra perfetti sconosciuti, il gruppo ha potuto confrontarsi costantemente grazie alle piattaforme digitali e all'entusiasmo dimostrato da ognuno. È stata un'esperienza sorprendente e mai, dopo trent'anni di carriera, avrei pensato di vedere qualcosa del genere. Per questo vorrei ringraziare tutti i membri della nostra *compagnia dell'anello*, Beatrice De Caro Carella, Stefania Di Nardo, Valeria Palma, Francesca Paola Di Girolamo, Chiara Merlonghi, Annalisa Cambise, Adriano Mainolfi, Matteo Gravina, Tommaso Favretto, Flavio Marianetti e Francesco Ficchì. Ma anche la società Artis-Project, che ha permesso che questo nostro testo autorale fosse speakerato, missato e reso fruibile attraverso la App Moviereading.

Sono certa che in questo risieda la meraviglia delle grandi storie: la loro capacità di aggregare persone, emozioni e idee superando ogni restrizione, difficoltà o distanza, ogni confine necessario come la quarantena o accidentale come le disabilità sensoriali. Non c'è altro da aggiungere, se non che siamo pronti a conquistare Orthanc e Barad-dûr… a buon intenditor poche parole.

Laura Giordani

La compagnia dell'anello
Screenshoot e clip

Frodo
00:06:58

Nella foresta, al limitare della Contea, un giovane hobbit 30enne, non più alto di un braccio e mezzo, legge un libro seduto ai piedi di un albero. Scalzo, con i piedi ricoperti di un pelo riccio e folto, come i capelli.
00:07:20
La voce lo distoglie dalla lettura. Si alza.
00:07:40
(string) L'hobbit corre incontro al carro.
00:07:46
L'anziano, seduto a cassetta, tira le redini.
00:07:58
Si fronteggiano seccati, senza abbassare lo sguardo, poi scoppiano in una fragorosa risata.
00:08:12
(ACC fin risata) Frodo salta sul carro e abbraccia Gandalf.

Gandalf
00:10:40
L'anziano stregone indossa un aguzzo cappello blu e un largo mantello grigio. Ha barba folta e capelli grigi che scendono mossi oltre le spalle, e sopracciglia cespugliose. Dalle labbra pende una pipa dal cannello lungo e curvo.
00:10:59
(ACC Rumore porta) Gandalf si ferma davanti a un'abitazione. Sul cancelletto, un cartello: Vietato l'accesso ai non addetti alla festa". L'anziano stregone bussa alla porta.
00:11:19
La porticina rotonda di legno verde si apre.

Il cinema secondo Marco Pontecorvo: Vermicino

Leonardo Dini

Una bella lezione di cinema da parte di Marco Pontecorvo, ottimo regista, degno erede del grande Gillo Pontecorvo, Maestro del cinema italiano, ha in comune col padre la passione sincera per il cinema che narra la Storia. Qui la vicenda descrive la breve vita di un bimbo sfortunato ma coraggioso, Alfredino Rampi, travolto dall'incubo di un pozzo maledetto di campagna, pozzo che ha rubato a lui la vita e alla madre una vita felice. Un caso umano che ha fatto storia nell'Italia dei primi anni '80. Il film odierno si gira nelle campagne romane, prodotto da Lotus film, ha un'efficace sceneggiatura, essenziale per un film che narra un dramma collettivo e familiare tanto violento quanto imprevedibile. Un evento che ha cambiato il modo di fare comunicazione in Italia, con la prima diretta fiume tv su reti Rai. Un evento che ha trasformato la coscienza collettiva civile degli italiani, tanto da produrre, a pochi mesi di distanza, la nascita della Protezione Civile e poi, nel tempo, del Ministero della Protezione Civile ad opera di un politico serio: Zamberletti. E proprio idealmente nelle vesti e nel ruolo del deputato Zamberletti, all'epoca funzionario di governo, in quanto Commissario per le Emergenze, e Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, mi sono trovato, con un delicato ruolo da interpretare, a far parte per un cammeo, del cast del film. Un'occasione per raccordare il mio impegno sociale civile e umanitario in politica con il ruolo d'intellettuale al fianco del cinema italiano di impegno civile. L'ho fatto con Martone per il suo film sul teatro del 1800, lo faccio ora con Pontecorvo jr. per contribuire in prima persona alla rievocazione di un'Italia che allora era unita, solidale, compatta, in quel lontano 1981, unita nel disperato ma coraggioso tentativo di salvare la vita di un bambino. Con me in questo ruolo di funzionario, altri 7 funzionari, dai tratti e dai modi perfettamente coerenti con quelli dei dirigenti dell'epoca del Ministero degli Interni, degli altri ministeri, della Prefettura e del Comune di Roma e della Provincia e Regione Lazio e dei nascenti servizi di protezione civile appunto. Ci sono anche funzionari Digos e dei Servizi segreti, e la scorta di Pertini con due corazzieri, una moltitudine di varia umanità di comparse, circa 200, molti curiosi al pozzo nel film, in occasione della scena centrale che rappresenta il centro del serial tv che viene poi, una volta realizzato, proposto su Sky Uno e con servizi dal set anche dei Tg. Si tratta della scena dell'arrivo del Presidente Sandro Pertini che qui mette a rischio la sua immagine di Presidente di tutti gli italiani, dunque la sua storia e alla prova la sua proverbiale forza umanitaria di anziano socialista, di fronte a un dramma che annienta tutto e tutti e che sconvolge nell'animo, la hybris del lutto sconfigge la vita rappresentata dal bambino di soli sei anni. Purtroppo non si tratta soltanto di eventi storicizzati, tuttora quest'anno, in India come in Spagna, si sono ripetuti, con ostinata tragedia, episodi analoghi di bambini caduti nei pozzi e disperatamente non salvati. Siamo davanti alla resa senza condizioni dell'alta tecnologia attuale come di quella del 1981, di fronte alla condizione insostenibile di non poter salvare un innocente, nonostante i progressi della tecnica. Nel film i ruoli principali sono bene interpretati, in primis da Massimo Dapporto, altro figlio d'arte: il padre Carlo fu protagonista del teatro leggero in Italia nel secolo scorso. Dapporto realmente sembra Pertini e ricostruisce con efficacia le sensazioni e i moti dell'animo di Pertini di allora. Nel ruolo della madre troviamo Anna Foglietta, recente testimonial al festival del Cinema di Venezia e che riesce ad immedesimarsi bene nelle emozioni della madre di Alfredino, Franca Rampi. Altro ruolo essenziale quello del comandante dei Vigili del Fuoco di Roma e poi Capo della Protezione Civile Elveno Pastorelli, qui interpretato da un attore valido ma che a tutti, anche sul set, ricordava Carlo Verdone, di cui ha gli stessi lineamenti. Avrei visto meglio in quel ruolo Toni Servillo. Il clima dell'epoca viene ben ricreato da Pontecorvo, nei volti scelti per i figuranti e nei dettagli del set: una copia originale del quotidiano del Pci dell'epoca *L'Unita'*, e le tante auto originali dell'epoca con un lapsus calami, l'auto presidenziale messa da un lato inutilizzata e sostituita nel corteo del film da un'Alfetta di servizio coerente con i fatti effettivi. E ancora le telecamere tv Rai tg2 originali dell'epoca e quelle delle TV Americane, le macchine fotografiche originali, le sigarette, le acconciature originali, la ricostruzione del pozzo, estremamente difficile e della trivellatrice, degli spalti e del secondo pozzo: mi era stato proposto di partecipare anche al resto del film, ma a causa della mia imminente partenza per l'Ucraina ho dovuto mio malgrado rinunciare. Ho partecipato solo alle scene centrali del film, il tentativo di salvataggio del piccolo con due volontari, le scene con Pertini, il dialogo drammatico tra la madre e Pastorelli. Tuttavia ritengo di poter dare un giudizio lusinghiero e positivo del film e della sceneggiatura. Particolarmente positivo nel mio ruolo il poter accogliere, unico tra i funzionari, il Presidente all'arrivo e coordinando l'arrivo a lato della sua auto e scortandolo poi accanto al pozzo e di essere il deputato funzionario di governo che sta dietro a Pertini insieme a due corazzieri e al capo scorta nel momento del suo drammatico e delicatissimo dialogo con il medico primario rianimatore che a lato del pozzo cerca di allestire i soccorsi ospedalieri per il bambino. Ho apprezzato il metodo di Pontecorvo quasi teatrale e molto diretto e concreto, preciso. Ho anche avuto occasione di parlare col regista durante una pausa, per ricordargli l'interessante conversazione avuta venti anni fa a *L'Isola del Cinema*, festival estivo cinematografico a Roma all'Isola Tiberina, con Gillo Pontecorvo. Il set del film solo apparentemente cupo, dato il tema, ha avuto dei momenti sereni anche di ironia e autoironia, ad esempio quando l'attore nella parte del primario ha sbagliato una frase dicendo :"preparate il reparto cururgico " invece che chirurgico. Oppure con l'arrivo di Pastorelli scambiato per irruzione surreale del comico Verdone con la stessa faccia: lo famo strano questo salvataggio…. Oppure con una simpatica frase del regista Pontecorvo che ha detto testualmente: "ditemi quando viene il tempo del signore" e uno del set ha ribattuto:" ci vuole un sacerdote per sapere quando viene il tempo del Signore". E ancora il capo set che dice alle comparse di chiudere il buco tra loro, con involontaria autoironia. Insomma una bella esperienza di cinema e di socializzazione collettiva ed individuale in cui il rivivere, come avveniva nel teatro Greco e Romano antico e in quello medievale, il dramma del passato, lo attualizza e lo rende elemento della Storia contemporanea e non soltanto del passato. Sky ha fatto una valida operazione sia nell'utilizzare un regista del livello di Marco Pontecorvo sia nel riproporre all'Italia di oggi un tema oggettivamente importante, quello della sicurezza sociale dell'infanzia e della sfida tecnologica per riuscire a creare macchinari e tecniche finalmente realmente utili per salvare vite umane in questo tipo di emergenze; non accade solo ai bambini, si pensi ai minatori spesso rimasti prigionieri in cave e cunicoli sotterranei e ai rischi degli speleologhi. Anzi proprio dal convergere delle tecniche maggiormente evolute di esplorazione speleologica e di rilevazione satellitare e da metodi di scavo e di trivellazione e stratigrafia meno primitivi, potrebbe derivare la soluzione di questo annoso e gravissimo problema. Un auspicio per il futuro.

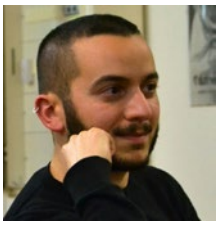
1981 a Vermicino a Roma la tragedia di Alfredino e la forza eccezionale della mamma interpretata da Anna Foglietta per la miniserie di Sky

Leonardo Dini

Festival

Uno sguardo nuovo 18ª – Sardinia Queer Film Expo 2020

Conclusa a Cagliari la XVIII edizione del Festival cinematografico su tematiche LGBTQ+


Gigi Cabras

Per il diciottesimo anno consecutivo, dall'11 al 19 dicembre dell'anno horribilis, ARC Associazione Culturale di Volontariato LGBTQ+ con il Circolo affiliato alla FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema ARCinema di Cagliari, hanno organizzato Uno Sguardo Nuovo – Sardinia Queer Film Expo, il primo festival sardo interamente dedicato al cinema a tematica lesbica, gay, bisessuale, trans e queer. Un evento cinematografico dedicato a cortometraggi e lungometraggi che ha avuto la partecipazione dell'Associazione Studentesca UniversitARC, il sostegno della Regione Autonoma della Sardegna, del Comune di Cagliari, della Fondazione Sardegna Film Commission, con il supporto della Società Umanitaria – Cineteca Sarda di Cagliari, della FICC nazionale e del Centro Regionale Sardegna, dell'Associazione Studentesca Eureka e di A.GE.d.O. Cagliari.

Con questo importante evento l'ARC si è proposto, anche per l'anno appena trascorso, di sensibilizzare la società, attraverso l'universale mezzo di comunicazione del cinema, sui temi delle differenze di orientamento sessuale e di identità di genere, e sulla necessità di raggiungere equivalenti diritti civili per tutte e tutti. Inoltre, attraverso questo Festival, l'ARC continua a perseguire l'obiettivo di valorizzare e promuovere le produzioni cinematografiche, anche piccole e piccolissime, dedicate a questi temi; favorire il confronto e lo scambio culturale tra le produzioni di paesi diversi; consolidare la rete di collaborazioni tra associazioni, circoli del cinema, movimenti e realtà culturali della città e della Sardegna; offrire a Cagliari la possibilità di conoscere un mondo cinematografico per lo più inesplorato e, soprattutto, di discuterlo secondo il principio del "pubblico come autore" (1. Il pubblico ha diritto di ricevere tutte le informazioni ed espressioni audiovisive. Il pubblico deve avere i mezzi per esprimersi e far conoscere i propri giudizi e opinioni. Non vi sarà umanizzazione senza comunicazione – Carta dei Diritti del Pubblico, Tabor, 18 settembre 1987).

Anche nell'anno appena trascorso così difficile per tutte le produzioni artistiche, la partecipazione al festival è stata altissima: sono stati iscritti 182 cortometraggi da 41 paesi di tutto il mondo, mentre sono 17 i Paesi rappresentati in concorso: Australia, Bosnia e Erzegovina, Brasile, Canada, Francia, Germania, India, Islanda, Italia, Norvegia, Portorico, Regno Unito, Slovenia, Spagna, Stati Uniti, Svezia, Ungheria.

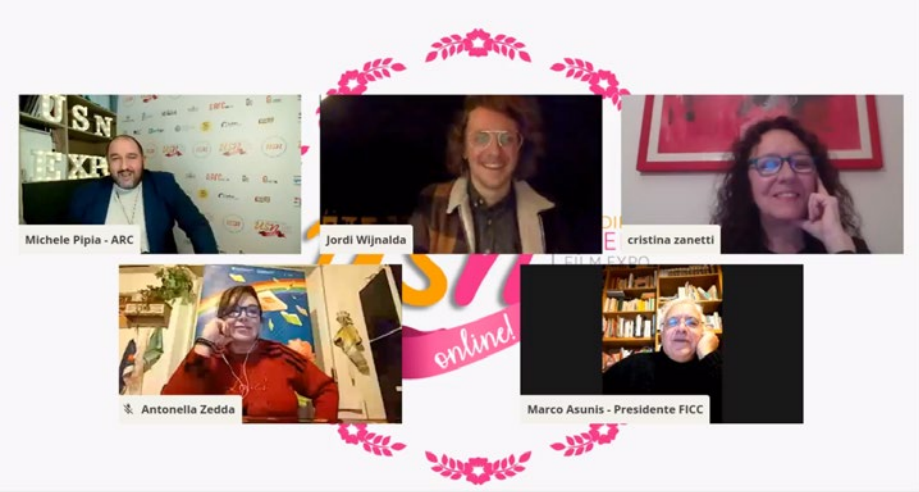
Il Circolo ARCinema e la Segreteria del Festival hanno così preselezionato 31 corti, per un totale di 6 ore di visione, che sono stati valutati in particolare dalla Giuria del Pubblico e dalla Giuria del Festival, oltre ad alcune altre Giurie secondarie: i film vincitori si sono aggiudicati 2.000 € del Sardinia Queer Award 2020, 500 € del Sardinia Queer Audience Award 2020, 300 € del Sardinia Queer Student Award 2020 e le varie Menzioni Speciali delle Giurie, di ARC e AGedO 2020!

Seppure a distanza, il Festival si è onorato di godere della presenza online in diretta Facebook di tanti ospiti: Andrea Meroni, che ha presentato il suo libro "Quelli come me. La storia di Splendori e Miserie di Madame Royale"; Porpora Marcasciano che ha presentato il suo libro fresco di ristampa "Tra le rose e le viole"; i registi Gabriella Romano e Fabrizio Laurenti, che hanno presentato il loro "Baci rubati"; il regista Andrea Adriatico che ha raccontato de "Gli anni amari", con alcuni membri del cast. Si è svolta inoltre una tavola rotonda con le organizzazioni dei Festival che formano il "Coordinamento dei Festival Italiani di Cinema LGBTQ"; i registi Carmen Giardina e Massimiliano Palmese, che hanno presentato *Il caso Braibanti* insieme con Giovanni Coda, regista e direttore artistico del V-Art – Festival Internazionale di Immagini d'Autore. Ci ha accompagnato nella serata finale, come al solito, la preziosissima giuria del Festival Sardinia Queer Award 2020, in diretta Facebook per la cerimonia di premiazione. Giuria quest'anno composta dal presidente Jordi Wijnalda (regista e direttore dello scambio internazionale Holland Film Meeting al Netherlands Film Festival), Cristina Zanetti (fondatrice di Immaginaria – International Film Festival of Lesbians & Other Rebellious Women), Antonella Zedda (attrice, cantante e attivista), Marco Asunis (operatore culturale e Presidente Nazionale della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) e LaTraveNell'Okkio a.k.a. Antonello Foddis (attore di prosa e teatro e drag-queen di fama nazionale).

Giuria che ha premiato due film in condivisione con 1.000 € ciascuno: *Sunday* del regista indiano Arun Fulara, che racconta in modo leggero l'innamoramento di un uomo adulto verso il suo giovane barbiere, e *Hugo 18:30* dei registi francesi Helloco e Maciver che hanno proposto una spiazzante e toccante storia di una "confessione" davanti a una prova in cerca di lavoro in un set cinematografico del giovane attore Hugo colpito dall'HIV. La stessa Giuria ha inoltre assegnato ben tre Menzioni Speciali, a conferma della eccellente qualità dei film selezionati. Gli altri riconoscimenti sono stati assegnati dalla Giuria del Pubblico Sardinia Queer Audience Award 2020 al cortometraggio *La amante* (The Mistress) della regista portoricana Pati Cruz, dalla Giuria Sardinia Queer Students Award 2020 composta da studenti delle scuole medie superiori coordinati dall'Associazione Studentesca Eureka al cortometraggio Islandese *XY* della regista Anna Karín Lárusdóttir, da ARC Special Award 2020 che ha assegnato una menzione speciale al cortometraggio che meglio ha espresso una tematica sociale e politica sui diritti e la cultura lgbtq al film *Touching an Elephant* della regista tedesca Lara Milena Brose e, infine, è stato assegnato il premio AGedo Award 2020 attraverso una menzione speciale assegnata dall'Associazione AGedO – Genitori, Parenti e Amici di Omosessuali al cortometraggio francese *Féeroce* (Fairycious) del regista Fabien Ara, che meglio ha valorizzato una tematica legata alle relazioni famigliari e alla genitorialità.

Gigi Cabras
socio circolo F.I.C.C. ARCinema

www.usnexpo.it



The Reunion - tra provocazione e indagine sociale

Riuniti per celebrare i vent'anni dal diploma, alcuni ex compagni di scuola sono intenti a ridere, scherzare e rivangare il passato con un pizzico di nostalgia e cameratismo, fino a quando una di loro non esprime la propria amarezza

Tonino Mannella

Prima di parlare del film è importante introdurre l'autrice, regista nonché interprete, Anna Odell: nasce come artista e si diploma nella scuola d'arte Konstfack University of Arts, Crafts and Design, la sua prova finale consiste in un prodotto audiovisivo dal titolo Unknown Woman 2009-349701, un documentario, composto da più parti, che ha suscitato un gran numero di polemiche e dibattiti sul significato di arte e sui confini di ciò che può essere definito come tale. La parte al centro delle discussioni è stata quella in cui Anna ha inscenato un attacco psicotico con annesso tentativo di suicidio sul ponte Liljeholmsbron a Stoccolma. I sanitari accorsi sul posto hanno effettivamente preso in carico l'artista e ricoverata nel reparto di psichiatria, il giorno seguente Anna ha rivelato che la sua è stata una performance artistica e di aver simulato la malattia mentale per denunciare le carenze del sistema sanitario svedese. La regista è stata condannata per le sue azioni e l'esibizione messa al centro di numerose critiche legate anche al fatto di aver coinvolto strutture pubbliche distolte per l'occasione dall'assistenza di persone realmente malate. Per sua ammissione, proprio il vissuto personale della malattia psicologica l'ha spinta a mettere sotto i riflettori le strutture di potere all'interno del sistema di assistenza psichiatrica usando se stessa come oggetto per ritrarre la società e la psichiatria. Esplicative in questo senso sono le parole della stessa artista che afferma: "Nella mia arte, ciò che mi stimola è creare una finzione, portarla nella realtà, e lasciare poi che la realtà reagisca alla finzione, al fine di creare un lavoro in cui tutte le parti si relazionino a vicenda".

Queste sono le premesse che fanno da sfondo ai suoi successivi lavori: *The Reunion* (2013) e *Y&T* (2018) che conservano e sviluppano gli elementi autobiografici e provocatori dell'esordio.

The Reunion, in particolare è il primo lungometraggio di Anna Odell, apparentemente è una storia come molte se ne sono viste al cinema e la prima parte del film sembra confermare tale impressione, anche se elementi destabilizzanti nella narrazione rivelano presto uno sviluppo inconsueto. Il punto di vista viene totalmente ribaltato nella seconda parte nella quale l'approccio documentaristico si sostituisce alla finzione e il rovesciamento spiazzante di prospettiva introduce una serie di considerazioni e riflessioni che sono il vero fulcro della storia.

Le modalità di realizzazione del film sono il risultato della modificazione delle condizioni di partenza più che di una progettazione iniziale il che conduce a inquadrare l'opera nell'ambito del mockumentary (genere cinematografico che predilige una realtà ricostruita ma verosimile alla documentazione vera e propria): nelle interviste alla regista successive all'uscita del film, emerge chiaramente che, inizialmente, le scene della riunione rappresentata avrebbero dovuto essere mostrate ai veri compagni di classe per indagarne reazioni e comportamenti, senonché la sua fama di artista provocatrice ha provocato una lunga serie di rifiuti da parte degli ex studenti. Oltretutto, durante le fasi iniziali della lavorazione, Anna Odell viene a conoscenza del fatto che la festa è realmente avvenuta senza che lei sia stata invitata creando così un vero e proprio cortocircuito nella realizzazione del film. Così la seconda parte si trasforma nella ricostruzione degli incontri e dei tentativi di approccio con gli ex compagni facendo affiorare le similitudini tra i meccanismi di evitamento cui la regista è stata sottoposta nel periodo scolastico e quelli subiti in occasione della realizzazione del film quando la sua figura di artista trasgressiva e affermata è ormai troppo ingombrante per i suoi vecchi compagni di classe.

Il tema centrale del bullismo, di cui la Odell è stata vittima, emerge attraverso la stessa struttura dell'opera, costruita in modo che vengano messi a confronto i personaggi della prima parte con le reazioni nella seconda, evidenziando i cambiamenti di relazione all'interno del gruppo, a distanza di anni, con il modificarsi della gerarchia iniziale. In quest'ottica *The Reunion*, oltre che un film, può essere quindi considerato una sorta di esperimento sociale che investiga le strutture e le gerarchie di potere all'interno di un gruppo. Anche l'approccio metodologico della lavorazione è coerente con la struttura del film basti pensare che nel casting degli attori si è tenuto conto delle loro esperienze scolastiche in modo da posizionarli, il più naturalmente possibile, all'interno della gerarchia dei personaggi.

Anna Odell è brava a rappresentare la sensazione d'imbarazzo e impaccio a cui gli autori dei soprusi sono messi di fronte dal ritorno della vittima ormai matura e consapevole dei meccanismi di potere generati da tali comportamenti, l'intento non è mai vendicativo ma è dettato dalla genuina curiosità di capire cosa abbia spinto i compagni a non invitarla e di cosa avessero paura, la difficoltà, semmai, è stata quella di evitare di mostrare un confronto problematico che apparisse come un atto di accusa verso i suoi interlocutori. In realtà il fatto di affidare il racconto ad attori si rivela come una piccola rivincita dell'artista che intrappola i compagni nelle immagini dei personaggi che li rappresentano cristallizzando il passato. Uno spiraglio di speranza nell'abbattimento dei muri è comunque presente in una gustosa scena in cui uno dei compagni riconosce e avvicina l'attore che lo interpreta nel film generando un dialogo surreale che racchiude la tematica realtà-finzione sottesa nella narrazione.

Dal punto di vista strettamente cinematografico la situazione e le atmosfere della prima parte non possono che richiamare alla mente un capolavoro della cinematografia scandinava come *Festen* anche se lo stile è completamente diverso e la macchina da presa si muove meno nervosamente che nel film di Vinterberg, d'altra parte l'attenzione ai meccanismi di comportamento rimanda all'interessante documentario dell'italo-svedese Erik Gandini, *La teoria svedese dell'amore*, un'analisi spietata dell'individualismo nella società svedese.

Nonostante il limite oggettivo dovuto alla costruzione della narrazione che rischia di disorientare lo spettatore a cui si richiede uno sforzo in più, il giudizio complessivo è estremamente positivo: un film potente che parte da una vicenda personale per interrogare e interrogarsi sui meccanismi della percezione e dei comportamenti che ne derivano, una presa di coscienza della responsabilità che ognuno di noi ha nelle relazioni con l'altro in grado, forse, di prevenire fenomeni di bullismo e ostracismo.

Tonino Mannella

Omaggio agli allegri Compagni

1921-2021 Cento anni
dalla prima volta assieme
tra mito e risate

con
S.O.S Stanlio e Ollio:
salviamo le versioni italiane
dei film di Laurel & Hardy

progetto sostenuto da

Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Massimo Pellegrinotti Dic. 2020

Malinconica misura – dalla scrittura al cinema: Leonardo Sciascia

Carmen De Stasio

Dalle letture degli avvenimenti sociali e politici, alla luce del comportamento letterario, è possibile concepire l'impianto narrativo di Leonardo Sciascia quale struttura ad inchiesta che si dirama a forma di tipo pienamente scenografico nell'intelaiatura di fotogrammi dalla tonalità grave e pertinenti una coerente e coesa contemporaneità. È un criterio che risale alla facoltà di fertilizzare l'osservato con una ponderata figurazione documentale, la stessa che scaturisce senza fraintendimenti, né logiche compassionevoli e né, tantomeno, con un viscerale stratagemma che soltanto si articolerebbe in un vigoroso e pure inefficace politically correct. Ciò detto, è la pertinenza della tessitura narrativa di Sciascia a permettere di non indietreggiare e nemmeno di oscurare le eventualità sociali nel netto rifiuto nei confronti di qualsiasi impedimento che possa inscenare una crittografia che sospinga verso un vi(n)colo di cecità.

Siffatta considerazione permette di concentrarci sulle sequenze illuministiche e logiche della cinematografia colta dai romanzi di Sciascia con un'apertura che, oltre a sollecitare la curiosità letturale, concede allo spettatore simultaneo di figurare l'avvenimento all'interno di un osservatorio che allarga la dinamica visiva in una concertazione fruibile tra trama, sviluppo e razionale conduzione scenica, concentrata in una frontalità prospettica giammai annebbiata, schiacciata e, pertanto, astratta rispetto alla realtà percepibile. In tutto questo, la strettoia di narrativa accessibile – come da più parti si è inteso riguardo al romanzo sciasciano – sembrerebbe ridurre la significazione del dettaglio che si mantiene, invece, al di fuori di qualsiasi ardimento occasionale. Attraverso la struttura (intelligibile per la pienezza semantica e stilistica) intesa sempre all'interno della storia condivisa e conosciuta nelle sue granitiche concertazioni, nella semantica dei significati e nello sviluppo scenico, la visione d'insieme si protrae fino a interloquire con una riflessione anti-liturgica, sicché, registrando l'azione dell'osservare con schiettezza, ci si avvede come con pari schiettezza sia possibile misurare il dipanarsi delle intenzioni dalla pagina scritta alla tessitura cinematografica in un neo-declinato e puntuale sistema onnicomprensivo di figurazione mobile visuale e di visione giammai appannata da fraintendimenti, tanto da acquisire l'avvenimento sullo schermo come una solida *filosofia della composizione* che agisce per un contatto di tipo quasi epidermico, quanto di risoluta immediatezza. Una sorta di primo piano, in altri termini, attraverso il quale la sonorità della lettura interstiziale converge in un'esplorazione esplicativa delle fasi gestuali rispetto allo spazio-circostanza esistenziale, riverberandosi nella piena corrispondenza con quello che, in alitante malinconia, traspare come modo d'essere. E si tratta di un modo che non ha bisogno alcuno di ricorrere a meccanismi comunicazionali impudenti per giungere a manifestarsi persuasivo e ciò si rende fruibile nell'esatta intimità con le corrispondenze permanenti nella tessitura figurativa delle parole evocate dall'appropriatezza tanto lessicale quanto formale delle immagini in movimento.

È un fatto che la sensibilità intellettuale di Sciascia, coerente con un'attitudine all'onestà parimenti intellettuale, investa la trasposizione cinematografica dell'osservabile in una posizione tutt'altro che complementare, né tantomeno sussidiaria. Quel che prevale è un circuito di autoregolamentazione che disciplina nettamente la cornice e l'idea entro la quale l'intellettuale si muove e alla quale si lega in abiura a fuorvianti contrazioni. La potenza analitica di una proiezione lenta colloca così il diagramma esistenziale in un tempo perenne con riservatezza e discrezione, ma anche con uno spostamento che apre all'inquadratura in una prospettiva sincronicamente cruciale e che conduce il conoscere verso gli scenari comportamentali di una saggezza disincantata. Il rimando è una combinazione narrativa dalla quale il personalismo mascherante non trova alcun posizionamento; viepiù, ciascun elemento appare nella veste riepilogativa delle intenzioni autorali con una continuità che s'intende fin dalla prima pellicola, *La smania addosso* (1962), per la quale Sciascia è stato anche sceneggiatore, e lo si intende nelle pellicole successive di maggior riscontro di pubblico, tra le quali incontriamo le pietre miliari di un'ottima cinematografia italiana: da *A ciascuno il suo* (1967) a *Il giorno della civetta* (1968) a *Il caso Moro* (dell'86). In queste trasposizioni, come, del resto, anche nelle altre qui non menzionate soltanto per motivi di spazio, il progetto documentale, testimoniale e, ad un tempo, declinato secondo l'attitudine alla correttezza intellettuale di Sciascia, persegue l'efficace coincidenza con un linguaggio che è esso stesso manifestazione documentale comprensibile; accuratamente occupato a sviluppare la gradualità plastica dei processi che attengono la dinamica complessità degli elementi portanti (la molteplicità dei dettagli estrinseci), per i quali la compitezza dei legami trattiene l'ingombrante realtà nei significati perché non si contraggano in un'artificiosità spettacolare. La misura di ribellione all'immobilismo induce quindi a concepire nell'impianto ergonomico così confluente l'illuministica tensione dei fatti dal loro estendersi, trovando il punto di equilibrio tra la tessitura scritturale originale e la trasposizione cinematografica e diffondendosi nella permanenza di un parlare-scrivere scenico dal sentore di una *battaglia per la libertà e la conoscenza che, per Sciascia, costituiva un compito ineludibile della pratica intellettuale e del suo compito storico nella società del presente*[1] e che perdura nel ritmo mai consunto tra pensiero e azione di una situazione indivisa.

"Todo modo" (1976) di Elio Petri

"Il giorno della civetta" (1968) di Damiano Damiani

"A ciascuno il suo" (1967) di Elio Petri

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
L'esplorazione dello spazio intimo nella trasposizione visiva

1 *G. Panella, Leonardo Sciascia – L'intellettuale tra la Sicilia e l'Europa, Delta 3 Ed., Grottaminarda (Av), 2019, p. 136*

Sedersi al posto degli In(giusti)

Nicola Santagostino

Nella narrativa moderna uno degli archetipi che si vede spesso usato con una certa ambiguità è quello del "male necessario", poiché se nella realtà difficilmente le scelte che facciamo non hanno conseguenze, spesso ci attendiamo che la fiction compensi questo e ci offra eroi senza macchia e cattivi che siano facili da detestare. Per quanto non vi sia nulla di male in tutto questo, ovviamente un'innocenza così diretta viene spesso tacciata di infantilismo o banalità e così, per una specie di compensazione maniacale, si è assistito, nel corso degli anni, alla nascita di eroi cupi, oscuri e a tal punto moralmente ambigui da portarci spesso a non capire più la differenza tra il bene e il male. Un successo ancora maggiore rispetto a queste figure lo si ottiene quando si rinuncia del tutto a basare i poli in confronto sull'asse Bene/Male ma lo si sposta su quello Legge/Caos o Ordine/Disordine, come ci insegna Michael Moorcock con le sue saghe del Campione Eterno di cui l'esponente più famoso è Elric di Melnibonè. Principe della razza melniboneana e portatore della nera divoratrice di anime Tempestosa, l'albino sarà per tutti i suoi libri vittima e allo stesso tempo agente delle due forze che governano il creato, Ordine e Caos, compiendo atti moralmente riprovevoli, patendo e infliggendo lutti e dolori, il tutto nel nome di una guerra in cui il suo ruolo è solo quello di una pedina consapevole che deve sopravvivere fino ad arrivare in fondo alla scacchiera ed emergere come pezzo capace di cambiare le sorti della partita. Moorcock quindi ci pone davanti un universo dove in fondo la Legge non è altro che una delle tante opportunità che emergono dal Caos e dove l'unica coerenza è data solo dagli archetipi rigidi e fissi come il Campione Eterno che, non importa quando apparirà, sarà sempre la figura il cui compito porterà alla fine di un ciclo del mondo per dare origine a un qualcosa di nuovo. E il lettore, per via del patto narrativo, si troverà spesso a tifare e a emozionarsi davanti a questi soggetti, indipendentemente dalle gesta compiute, un po' perché le loro nemesi sono assai più terribili e un po' perché, in fondo, il pragmatismo, il raziocinio e la stabilità hanno un fascino enorme sulla specie umana. Pensiamo quindi a Nicholas Eymerich, l'inquisitore domenicano che per una dozzina tra libri e racconti lo scrittore Valerio Evangelisti ci dipinge come un investigatore alla Sherlock Holmes capace di affrontare misteri che si svolgono su diversi piani temporali e di risolverli rimanendo con le sue teorie rigidamente dentro la dottrina di Santa Madre Chiesa, pur parlando di fantascienza al limite del misticismo. Per tutta la sua carriera Eymerich manipolerà, mentirà, compirà enormi giochi politici e autorizzerà il massacro di diverse fedi minori pur di mantenere in piedi la forza della Chiesa di Roma, costantemente minacciata da complotti atti a minarne il potere non tanto sui corpi degli uomini quanto sulle loro anime. Ma nel contesto della saga di Evangelisti queste anime di cui parliamo sono quelle che si legano al mondo dell'immaginazione e delle creatività, il mondo delle emozioni e delle visioni oniriche, il mondo della notte e dell'inconscio collettivo tanto caro a Jung e che viene prima sottoposto a un tentativo di colonizzazione da parte della fede cattolica, che nei secoli si è staccata dalle sue radici di movimento cristiano povero per diventare una vera e propria forza politica parallela a quella imperiale, e successivamente dal capitalismo e dalle ideologie politiche. Così quando guardiamo attraverso gli occhi dell'Inquisitore Capo di Aragona, quando ci sentiamo di tifare per lui davanti allo scempio che viene fatto dell'ordine e della disciplina di una dottrina che reputa la liberazione dei corpi, della sessualità e del pensiero critico una forma di abominio contro i piani di Dio, in fondo stiamo semplicemente esorcizzando la paura del cambiamento e dei rischi che porta. Ed è questo il problema con le figure moralmente ambigue, poiché le idee che portano avanti non sono diverse da quelle degli eroi, ma a differenza dei *villain* non sono mossi da bisogni egoistici e non nascondono desideri individuali coperti da una patina di ideologia che sa solo di falsità. Mortali che vivono tra due mondi e che, semplicemente, fanno quello che va fatto e che lo fanno con quella pragmaticità che spesso l'etica tende ad additare come "male" Ma perché quindi questi esseri che di umano hanno ben poco ci piacciono? Perchè dentro di noi, in quel lato che nascosto sotto decadi di sovrastrutture sociali atte a mantenere in piedi la società, davanti a queste figure ogni volta emerge la consapevolezza che per difendere gli agnelli dai lupi non sempre bastano i cani, ma spesso servono per forza lupi più cattivi degli altri.

Nicola Santagostino

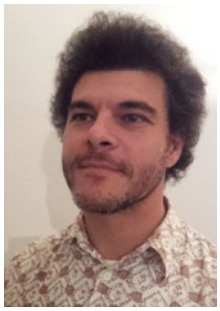
Elric l'albino che impugna Tempestosa

Michael John Moorcock è uno scrittore britannico di fantascienza e di fantasy nato a Londra nel 1939.

Una splendida cover dei Malleus che ritrae un Nicholas Eymerich ormai invecchiato

Franco Giraldi, l'ultimo vecchio del cinema triestino

A causa del COVID – 19, il 2 dicembre scorso ci ha lasciato a 89 anni l'indimenticato regista triestino



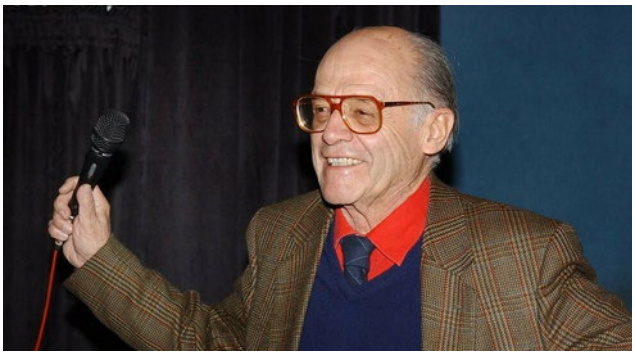
Alessandro Radovini

E' morto, sul Carso triestino, il regista Franco Giraldi. Dopo Tullio Kezich e Callisto Cosulich, scompare l'ultimo vecchio (ma dall'animo sempregiovane) del cinema triestino. Sul Carso era nato nel 1931, precisamente a Comeno (Komen, in lingua slovena), dove il Carso triestino si incontra con quello goriziano. Rimase sempre legato al suo territorio d'origine, dove si incontrano più lingue e culture: *"Nascere sulla frontiera è un privilegio: uno si ritrova sempre più ricco, con più cultura a disposizione, più linguaggi, più identità. Un patrimonio che dovrebbe assicurare grandi disponibilità, apertura al dialogo, tolleranza. Ogni tanto però, la storia impone a queste persone tanto ricche di identità di dover sceglierne una sola. E' questo scindere una parte di sé doloroso, traumatico, addirittura tragico perché è difficile odiare qualcuno che si conosce troppo bene".*

Di padre istriano di lingua italiana e di madre triestina di lingua slovena, entrambi insegnanti, li seguì da bambino negli spostamenti lavorativi che le autorità fasciste riservarono loro. Vista la nazionalità della madre, infatti, li mandavano il più lontano possibile, nelle Colonie o – come dicevano allora – nell'Impero. Così frequentò in Africa la prima e la seconda elementare. Per la terza ritornò a Trieste (i genitori rimasero in Africa ancora un anno), a casa dello zio materno Zorko Ščuka (attivista antifascista che verrà condannato a morte, pena commutata poi in ergastolo, dal Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato nel 1941). Allo scoppio della guerra sua madre tornò in Italia (il padre venne chiamato alle armi) e andarono a vivere sul Carso, a Comeno e poi a Štanjel (San Daniele del Carso). Qui, appena dodicenne, contribuì alla Resistenza, nella quale già da prima dell'8 settembre militava il fratello maggiore. Vide rastrellamenti, sparatorie, rappresaglie. Dopo che i nazifascisti incendiarono e distrussero i villaggi carsici, si trasferì con la famiglia a Barcola, alle porte di Trieste; anche qui continuarono - soprattutto la sorella maggiore Giuditta - nell'attività a supporto della lotta partigiana.

Finita la guerra terminò gli studi al liceo classico, in lingua italiana. Si rammaricò sempre di non aver appreso appieno lo sloveno (*"...figurati, andavo alle elementari in Africa con altri bambini italiani, cioè, mi è rimasto nell'orecchio, lo sloveno: lo capisco, potrei anche parlare faticosamente, ma non ho mai praticato... mia mamma, sì ce lo insegnava così... ma sai aveva quattro figli, il fascismo e la guerra, non aveva molto tempo per fare lezioni..."*). Paradossalmente imparò meglio il serbocroato, quando fu assistente di Giuseppe De Santis ne *"La strada lunga un anno"*, prodotto in Jugoslavia nel 1958.

A Trieste si appassionò al cinema e assieme a Tullio Kezich e Callisto Cosulich fu promotore del Circolo del Cinema di Trieste, che operava all'interno del Circolo della Cultura e delle Arti (e fondatore della FICC -Federazione Italiana Circoli del Cinema nel 1947 a Venezia).



Franco Girardi (1931 - 2 Dicembre 2020)

Iniziò l'attività in campo cinematografico come critico agli inizi degli anni '50, sulle pagine del periodico triestino *Il Lavoratore*. Trasferitosi a Roma nel 1952, continuò a scrivere di cinema ma anche di cronaca, per il giornale del PCI *L'Unità*. Ricercò l'opportunità di passare dall'altra parte della macchina da presa e iniziò un intenso apprendistato: assistente di Gillo Pontecorvo, segretario di edizione con Giuseppe De Santis, aiuto di Giuliano Montaldo e di Carlo Lizzani, regista di seconda unità con Leopoldo Savona e Sergio Corbucci. Realizzò brevi documentari, dedicati a Trieste: il primo, del 1960, dall'evocativo titolo *"Carso"*, era considerato perduto, ma è stato di recente ritrovato alla Cineteca di Bologna. Nel 1964 fu regista di seconda unità di un film destinato a entrare nella storia, ma su cui la produzione non puntava tanto: *"Per un pugno di dollari"*, di Sergio Leone. Giraldi girò due delle scene più efferate del film (Gian Maria Volontè circondato dai nemici di cui fa strage con la mitragliatrice, l'attacco e l'assedio alla casa dei Baxter) e numerosi contributi (*"Quando Leone girava con Clint Eastwood io giravo con Volontè, quando lui girava di giorno io giravo di notte"*). Soddisfatti del suo lavoro, i produttori gli affidarono un altro western: *"7 pistole per i MacGregor"* (1966). Già con questo film d'esordio si vedono alcuni tratti distintivi del suo cinema che verrà. Alcuni critici vi hanno percepito un'atmosfera mitteleuropea. Altri, nella categoria dei "western all'italiana", per le sue pellicole hanno distinto una specifica di "western alla triestina". Di Leone, Giraldi diceva che il grande successo dei suoi western era stata la sostituzione dell'eroe americano tutto d'un pezzo con il *'bullo romano'*. Nei western di Giraldi invece possiamo veramente ritrovare elementi di *triestinità*, anche spiccioli: le montagne del West (con le riprese però fatte in Spagna) ricordano il Carso, l'atmosfera coniuga il serio con lo scanzonato, le donne sono protagoniste al pari degli uomini (se non altro in scazzottate e sparatorie), l'*"arrivano i nostri!"* è multietnico (scozzesi, irlandesi e anche indiani). Visto il successo d'esordio, Giraldi girò altri western: il seguito *"7 donne per i MacGregor"* (1967), il più personale *"Sugar Colt"* (1966) e *"Un minuto per pregare, un istante per morire"* (1968), a lungo invisibile in Italia e disponibile fino a pochi anni fa solo nella versione per il mercato americano, accorciata di 20 minuti e con un finale diverso, che non rende giustizia alla profondità del film. Successivamente diresse, con gli attori più in voga del momento (Ugo Tognazzi, Monica Vitti), cinque commedie di costume, che gli lasciarono spazio autoriale e con cui indagò i rapporti di genere e il ruolo della donna nella società italiana in trasformazione (*"La bambolona"*, 1968; *"Cuori solitari"*, 1970; *"La supertestimone"*, 1971; *"Gli ordini sono ordini"*, 1972; *"Colpita da improvviso benessere"*, 1976). Fattosi definitivamente strada, abbandonò un cinema che portava a successo e popolarità, preferendo dedicarsi ai temi che sentiva propri, legati alle sue origini. Videro la luce così, tra cinema e televisione una serie di produzioni

Franco Giraldi, Callisto Cosulich e Tullio Kezich

"Colpita da improvviso benessere" (1976) di Franco Giraldi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di frontiera', di carattere intimista ma immerse nella storia e mediate dalla letteratura: *"L'idea di un film intimista, campato per aria, avulso dal contesto storico, mi è insopportabile. Ho sempre avuto questa ossessione perchè i problemi della frontiera li ho vissuti direttamente sulla mia pelle. Ho vissuto l'8 settembre a Štanjel, vedendo i soldati italiani rientrare sfiniti. Ho visto i partigiani insorgere contro il fascismo, la popolazione giustamente felice di essersi liberata dalla dittatura, i problemi degli sloveni..."*. Prodotto dalla RAI, nel 1973 uscì *"La rosa rossa"*, tratto dall'omonimo romanzo di Pier Antonio Quarantotti Gambini: al termine della Prima Guerra Mondiale un ex ufficiale austroungarico ritorna a casa, nell'Istria passata all'Italia. Nel 1977, venne trasmesso in due puntate da Rai2 *"Un anno di scuola"*, tratto dal racconto di Giani Stuparich: precedentemente alla Prima Guerra Mondiale, una ragazza viene ammessa all'ultimo anno in un liceo maschile di Trieste. (Dice Giraldi: *"Ho letto 'Un anno di scuola' finito il liceo, prima di andare a Roma. Da quel momento ho sempre avuto il pensiero di vederlo trasposto sullo schermo"*: ed echi di Stuparich si possono trovare già in *"7 pistole per i MacGregor"*...). Nel 1996, con un cast importante (Omero Antonutti, Giancarlo Giannini, Claudia Pandolfi, Raoul Bova) presentò alla Mostra del Cinema di Venezia – a ideale conclusione di questa 'trilogia adriatica' – *"La frontiera"*, tratto dal libro di Franco Vegliani: la storia di un ufficiale austroungarico di lingua italiana nella Prima Guerra Mondiale si intreccia sul filo della memoria a quella di un ufficiale italiano di origine dalmata nella Seconda. Ambientati in altri luoghi, ma affini per tematiche, a dimostrazione che si tratta di sensibilità universali, sono i televisivi *"Il lungo viaggio"* (quattro puntate per la RAI, dai racconti di Dostoevskij; 1975), *"La giacca verde"* (da Mario Soldati e uscito anche al cinema; 1979) e *"Ivanov"* (da Anton Čechov; 1981). Tra gli anni '80 e 2000 lavorò intensamente per la televisione, firmando opere interessanti e pregevoli, come *"Mio figlio non sa leggere"* (da Ugo Pirro; 1984), *"Il corsaro"* (da Joseph Conrad; 1985), *"Una vita in gioco"* (1991), e altre da lui stesso definite con fin troppa umiltà *"prodotti tanto per campare, che ho girato con la mano sinistra"*. Della sua produzione fanno parte anche preziosi documentari di carattere storico e sociale come *"Trieste 1948"* (1981), *"Ex-Jugoslavia. Fogli di viaggio"* (1994), *"Con la furia di un ragazzo. Un ritratto di Bruno Trentin"* (2009).

Da sempre estremamente modesto, in una delle sue ultime interviste dichiarò, quale bilancio di vita: *"In complesso non mi lamento. Ho attraversato momenti belli e brutti, ma ho trascorso un'esistenza interessante e ricca di spunti originali"*.

A noi, oltre che alla tristezza della perdita di una grande persona, al momento rimane il rammarico che gran parte della sua filmografia, praticamente tutta se si eccettua il periodo western e quello della commedia, non è disponibile alla visione degli interessati.

Alessandro Radovini
(Trieste, circolo del cinema 'Lumière', FICC)

Teatro

Debutto in piattaforma per I due gemelli veneziani

Giuseppe Barbanti

A seguito della pandemia e conseguente chiusura delle sale accanto al cinema anche il teatro va in piattaforma. "I due gemelli veneziani", nuova produzione di Teatro Stabile del Veneto, TPE - Teatro Piemonte Europa e Teatro Metastasio di Prato, la cui prima rappresentazione, già programmata per il mese di Aprile al Teatro Goldoni di Venezia, era stata rinviata per l'emergenza sanitaria al 3 dicembre, ha finito con il debuttare sulla piattaforma digitale e gratuita (per accedervi basta registrarsi) Backstage del Teatro Stabile del Veneto domenica 13 dicembre. La commedia, con cui il quarantenne Goldoni comincia a scrivere a tempo pieno per il teatro come drammaturgo, rientra appieno nella ricca tradizione "gemellare" del teatro di tutti i tempi con il protagonista sempre in scena nei panni dei due fratelli identici dai caratteri l'uno agli antipodi dell'altro: in passato "I due gemelli veneziani" sono spesso stati allestiti nel solco di un approccio percorso da rimandi, a volte sin troppo insistiti, alla commedia dell'arte. Lo spettacolo andato in scena sulla piattaforma presenta novità di non poco conto: anzitutto è il frutto di una regia oltre che teatrale anche televisiva che ha utilizzato ben sei camere per le riprese non di una sola rappresentazione dello spettacolo ma di più repliche , ovviamente andate in scena in un teatro vuoto. La lettura del regista teatrale Valter Malosti, per la prima volta alle prese con l'opera del grande commediografo, ci offre, sulla scia delle scoperte di Simona Bonomi, curatrice assieme a Piermario Vescovo della nuova edizione critica della commedia uscita nel 2020 per i tipi di Marsilio, un approccio al testo del tutto nuovo, che, ce ne fosse bisogno, conferma la contemporaneità dei lavori goldoniani, suscettibili di possibili rivisitazioni sia ai tempi in cui furono scritti che ai nostri. Simona Bonomi individua, infatti, una fonte importante per "I due gemelli veneziani" nella "Vita di Marianna" di Marivaux, romanzo che ebbe un grande successo a metà del 18° secolo. In scena troviamo i due gemelli Tonino e Zanetto. Tonino, brillante galantuomo veneziano, è il pretendente di Rosaura, Zanetto, gemello dell'altro, ha un fare ruvido, sempliciotto, cresciuto a Bergamo parla la lingua degli Zanni. Come nel romanzo di Marivaux, dopo la morte di ben due personaggi, si scoprirà che Rosaura in realtà era sorella dei due gemelli, la piccola Flaminia, l'unica ad essere miracolosamente sopravvissuta in fasce ad una cruenta rapina che, per un incredibile concorso di circostanze, aveva rincontrato nel pretendente il fratello. Nell'edizione critica della commedia è stato pubblicato anche il programma di sala della rappresentazione del testo a Dresda a metà del 18° secolo: la trama pubblicata dà ampio spazio all'aspetto romanzesco della vicenda, che naturalmente si trova anche nel testo che esce a stampa a Venezia nel 1750. Malosti, affiancato in questa veste da Angela Demattè, valorizza con il suo adattamento la ricchezza della lingua goldoniana: la trasposizione temporale dell'ambientazione della vicenda (dal '700 all'800), l'attenzione dedicata alla costruzione della nutrita serie di personaggi (così numerosi che alcuni interpreti rivestono più parti) non penalizzano il divertimento del pubblico, ma fanno emergere dal testo toni e sfumature che lo allontanano dalla commedia e lo avvicinano al melodramma. La ricostruzione storica della fortuna scenica della commedia, sin dai suoi esordi, documenta l'attualità di un Goldoni autore "per e con gli attori": le potenzialità del materiale drammaturgico ben si prestano ad essere connotate in maniera diversa in ragione sia degli interpreti che si hanno a disposizione che delle diverse anime del testo. Da un lato i personaggi, impegnati in duelli, amori, fughe, ritrovamenti, dall'altro l'evocazione dell'uccisione della madre dei gemelli e di Flaminia, quando la messa in scena assume i toni della farsa nera, con la morte vera in rapida successione di Zanetto e dell'inquietante Pancrazio. L'abile Malosti lavora sui due registri, svelando il lato oscuro di un testo che si misura anche con temi come la famiglia, l'identità e l'amore nel segno di una sconcertante modernità. La scena di Nicola Bovey ha un ampio respiro con pochi oggetti e grandi spazi: il disegno luci dello stesso Bovey contribuisce a dare all'insieme un taglio cinematografico. Oltre a Marco Foschi, gli interpreti sono Danilo Nigrelli Marco Manchisi, Irene Petris , Alessandro Bressanello, Anna Gamba, Valerio Mazzucato, Camilla Nigro, Vittorio Camarota e Andrea Bellacicco.

Backstage "I gemelli Venezian" (foto di Serena Pea)

Giuseppe Barbanti

La rivoluzione digitale nell'editoria: gli e-book

Prosegue il nostro viaggio nella cultura editoriale. Abbiamo incontrato Mirella Francalanci, fondatrice e amministratore delegato della goWare edizioni di Firenze. La rubrica è anche a disposizione in audio su **DdCR | Diari di Cineclub Radio** - https://bit.ly/2YEmrjr

Maria Rosaria Perilli

La storia del libro come lo conosciamo è tradizione. Esso è qualcosa di fisico, tangibile, da tenere fra le mani, da infilare in borsa quando si parte per un viaggio, da sistemare nella libreria del salotto o dello studio, da ricercare nelle biblioteche se è più antico, raro, difficile da reperire, dunque uno strumento rimasto praticamente uguale per secoli e che ha accompagnato il percorso dell'uomo, caratterizzandolo. Oggi però questo sistema è messo in discussione dai social network, i quali hanno modificato il modello comunicativo, e quindi culturale, entro cui viviamo e operiamo. Seguendo l'ovvia scia della contemporaneità, negli ultimi vent'anni anche l'editoria è stata investita dalla rivoluzione digitale, così è sempre più abituale sentir parlare di contenuti fruibili in formato PDF o ePub, da poter leggere sullo smartphone, sul PC, su un tablet, o sui famosi E-reader. Il termine comunemente adoperato per definire questo "nuovo" prodotto editoriale è *e-book*, ossia libro elettronico. Acquistarlo è davvero semplice: basta andare su Internet, collegarsi alla piattaforma di vendita, scegliere un titolo e con un click abbiamo il libro lì, bello e pronto sul nostro dispositivo. Oltre questo, a incentivare la lettura dei libri online sono sicuramente il prezzo più basso e la facilità di trasporto, quindi oggi il cartaceo è costretto a confrontarsi con il digitale (il segmento maggiormente digital è la fascia di popolazione di età compresa tra i 15 e i 34 anni) e diventa sempre più frequente trovare una doppia pubblicazione, ossia in entrambi i formati. Insomma, l'editoria ha superato la barriera di diffidenza nei confronti dell'innovazione e ha deciso di mettersi in gioco, sperimentando nuovi modelli di coinvolgimento del lettore. Faccenda che attrae persino un buon numero di autori, i quali decidono di rivolgersi agli editori in grado di garantire, oltre alla pubblicazione del cartaceo, anche la versione "scaricabile", in modo da avere a disposizione un ulteriore canale e raggiungere un pubblico più ampio e variegato. Insomma, spesso si sceglie, per il proprio libro, la casa editrice "audace", in grado di raccogliere la sfida. E proprio a una delle fondatrici – nonché amministratore delegato – di casa editrice pronta a "raccogliere la sfida", io ho rivolto alcune domande: Mirella Francalanci, della *goWare* di Firenze, startup costituita da autori, editor, redattori e sviluppatori che condividono la visione sul futuro delle nuove tecnologie raccogliendo, selezionando e organizzando i contenuti allo scopo di renderli a "portata di touch".

Mirella, qual è il mercato dell'e-book oggi in Italia?

Su oltre 70.000 titoli pubblicati, circa 50.000 sono e-book. Difficilmente si tratta di titoli che hanno solo la versione e-book ma sono un altro dei formati in cui i libri vengono resi disponibili: cartaceo, e-book e audiobook. Una vasta scelta per un popolo di lettori non troppo facili e che ancora in Europa non sta nei primi posti. Molti degli autori selfpublisher utilizzano l'e-book come strumento rapido per far conoscere le loro opere perché ha una filiera più semplice, meno costosa e non ha bisogno di passare dai canali tradizionali di distribuzione. È anche vero, d'altronde, che la rapida ascesa degli e-book di 5-6 anni fa si è notevolmente ridimensionata. La spinta di curiosità verso nuovi device, nuovi modi di leggere, si è poi assestata su una percentuale che non supera come fatturato la quota del 10%. Positivo è che comunque, negli ultimi anni, c'è stato un piccolo incremento di nuovi lettori, anche se il loro modo di leggere è un

Mirella Francalanci e Maria Rosaria Perilli durante l'intervista

po' diverso, più rapido, frammentato, e il device più utilizzato è lo smartphone. Soprattutto è calato l'interesse verso l'E-reader. Se la lettura deve cambiare solo per avere o "mostrare" un supporto altamente tecnologico, allora il lettore piano piano torna al cartaceo. Se invece il lettore è capace di sfruttare al meglio le potenzialità di un e-book, allora lo fa benissimo sul suo smartphone senza dover portarsi dietro un altro dispositivo. Questo è quello che tutti vogliamo: un solo dispositivo che contenga tutto.

I vostri autori vedono l'e-book come "il" prodotto editoriale che può renderli noti al pubblico o c'è ancora una certa diffidenza verso questa "nuova" modalità?

In realtà, come dicevo prima, non esiste più una distinzione netta tra e-book e cartaceo, la maggior parte degli editori nativi digitali oramai distribuiscono entrambe le versioni di tutti i titoli e, dove possibile, anche l'audiobook. I nostri autori sono perciò "tranquilli" perché anche chi non crede nell'e-book sa che comunque ha anche la carta "rassicurante" sulla

quale i lettori potranno leggere le sue storie.

Quali sono i punti di forza di un e-book nella narrativa (e poesia) e nella saggistica?

Nella narrativa il vantaggio dell'e-book sta solo nel supporto. Il contenuto che leggi sulla carta lo ritrovi esattamente nell'e-book ma il suo supporto ti consente: mobilità, leggerezza, lettura senza occhiali (qualunque sia il tuo difetto puoi ridurre ingrandire le lettere a tuo piacimento), sottolineare frasi importanti senza rovinare le pagine, le puoi condividere con gli amici… Insomma, puoi fare con il libro ciò che l'app di lettura e il tuo smartphone ti consentono. Nella saggistica, a tutto questo si aggiunge davvero la possibilità di una lettura a livelli diversi. Puoi navigare all'interno del libro, approfondire termini e significati, puoi ricercare in rete direttamente date, vicende storiche, leggi matematico-economiche che non ricordi, accedere a contenuti integrativi audio/video che l'autore esperto del settore mette a tua disposizione, infografiche e cartine ragionate che puoi ingrandire e visualizzare all'occorrenza con un semplice touch. Insomma se l'e-book è ben fatto e ben progettato, diventa un'esperienza di lettura e approfondimento assolutamente personalizzabile.

Come cambia il rapporto con l'autore rispetto alle edizioni cartacee tradizionali? Diritti, percentuali, recensioni, ecc.

Non ci sono grosse differenze. Noi facciamo contratti che comprendono entrambe le versioni: e-book e cartaceo. I diritti per l'autore sono un po' più alti rispetto ai vecchi contratti tradizionali avendo questo doppio canale di vendita, ma attenzione, non è vero, come si pensa spesso, che l'ebook arrivi praticamente gratis una volta che hai fatto il cartaceo. Non è una semplice esportazione in un formato diverso, ci sono molte funzioni in più da inserire e molto lavoro anche redazionale a monte per renderlo un prodotto diverso. Molti giornalisti e critici letterari preferiscono ancora avere copie cartacee da leggere ma sono sempre più i giovani blogger lettori affamati che recensiscono il libro anche se in formato e-book. Non è il supporto, da recensire, ma il contenuto. Però va detto: per i blogger letterari pubblicare la foto del libro stampato è tutta un'altra cosa!!!

Maria Rosaria Perilli

Io, due figlie, tre valigie (1967) di E. Molinaro

In un vortice di affetti ed effetti personali

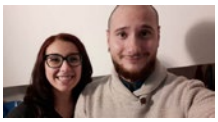
Demetrio Nunnari

Parigi, all'alba. Cristiano Martin piomba in casa del suo capo a chiedere un aumento. Incosciente! A quell'ora Bertrand Barnier (Louis De Funès) azzanna tutto ciò che si muove. Ma al contabile, invaghito d'una ricca fanciulla, serve quel denaro. Così, insiste finché l'altro cede sfinito, e con l'ultima stoccata reclama la mano di sua figlia. Barnier, buggerato, latra come un cerbero; urge un calmante. Martin ha però validi argomenti. A nozze convolate, ridarà al futuro babbo sessantaquattro milioni di franchi sottrattigli in azienda. Per un refuso, difatti, quella somma finita nel non fatturato, ed ora convertita in diamanti, è invisibile al fisco. Altro sedativo. Barnier allontana il giovanotto e chiama a consiglio la figliola. Colette confessa e – temendo un suo diniego – esagera: da tempo i due ardono d'amore, e lei è incinta. Intanto, il campanello annuncia visite. Una certa Jacqueline si toglie un peso dal cuore: di origini modeste, s'è spacciata per la figlia del ricco magnate agli occhi del moroso Cristiano Martin. Proprio lui. Alle strette, Colette vuota il sacco; chi l'ha sedotta è Oscar, l'ex autista del padre. Barnier, quasi all'infarto, firma con l'ignaro Martin un accordo; girerà in dote alla ragazza la valigia coi gioielli. E quando Jacqueline si svela a Cristiano, per questi è ormai tardi. Ma le gemme saranno sue se porterà all'altare la vera *mademoiselle* Barnier. Sbigottito da tanto cinismo, l'uomo persuade Colette a sposare Filippo, allenatore di casa dal fascino bovino. Per lei è uguale, purché sia libera di andare. Così, papà Barnier promette al bovino la fatidica valigia, che contiene però solo effetti personali. Bernadette la domestica, maritata ad un barone, raccogliendo le sue cose si accorge di avere con sé il baule sbagliato. E, mentre Barnier è al telefono con l'aristocratico, lei stessa provvede allo scambio. Intanto, Cristiano, per falsa procura sottrae a Barnier altri sessanta milioni e propone un affare: i soldi per i gioielli. E quegli accetta, certo di rifilare allo sciagurato la valigia della serva. Poi, mentre si ritira in camera, un messo dell'ignaro barone giunge a recriminare il "giusto" baratto. E quando Barnier torna alla carica dal bovino, in valigia ci sono ancora mutande e reggipetto. Il poveraccio è al delirio, ma per poco. Cristiano, difatti, gli rende i gioielli. Non servono più; Jacqueline è fuggita. Ma il matto, avvinghiato alla valigia, rinsavisce. La ragazza non si è dileguata, ma aspetta di abbracciarlo al piano nobile. Giunge, frattanto, la nuova governante. Carlotta era stata a servizio a quel civico anni prima, quando lei e il signorino Barnier erano giovani e belli. E adesso la sua Jacqueline andrà a un buon partito; Cristiano Martin. Vien fuori che Jacqueline è figlia di Barnier, che allora folleggiava con Carlotta. L'uomo è in preda al coccolone, ma pure stavolta non dura. Si chiariscono gli equivoci. Oscar torna a prendersi Colette, e Cristiano porta a casa Jacqueline. Ma mentre tutti piangono di gioia, la stizzita Bernadette – che non trova la valigia col suo intimo – arraffa, per sbaglio, quella coi preziosi. Sempre è nello *humour* un che di idiomatico. In appena un decennio Édouard Molinaro firma – in terre di Francia e d'Italia - due *cult* di segno opposto: *Io, due figlie, tre valigie* (del '67) e *Il vizietto* (nel '78). Tanto nell'uno la coppia Tognazzi-Serrault gioca irriverente con l'ambiguo, quanto De Funès si mostra pudico nell'altro. L'attore, osannato dal suo pubblico, è spesso da noi solo un comprimario e in pochi titoli; come ne *I tartassati* ('59), con Totò e Fabrizi. Sul piano storico-culturale lo spettatore d'oltralpe è più in sintonia con la comicità corporea di De Funès, il cui incedere a scatti, la gestualità iperbolica e la mimica estrema rimandano al cinema muto di Chaplin e al Tati nazionale. Il suo sogno mai realizzato è quello di recitare in un lungometraggio con sole immagini e musica. I dialoghi sono per lui quasi un orpello, e col suo umorismo da guardare tiene le sorti di esili trame. Ma non qui. *Io, due figlie, tre valigie* è la trasposizione cinematografica di *Oscar*, gettonata commedia degli equivoci che De Funès calca a più riprese anche dopo il film, dal '59 al '72. Una valigia colma di preziosi passa di mano in mano per via di imprevisti e maneggi sempre più esilaranti, con le battute che incalzano, intanto, a ritmi vertiginosi. È la pellicola che più va a pennello alla sua figura di artista. Paradigmatica della tenacia di un uomo che – a dispetto della cardiopatia che lo mina – si consuma letteralmente sul set. E non solo. Travolto da un turbine di affetti ed effetti personali, Bertrand Barnier è l'uomo *defunesiano* che sbigottisce e diverte al contempo il suo uditorio. Iracondo, cinico, volubile. Gabbato dal serafico Martin, dispone ogni cosa nel vano tentativo di riavere la sua grana e "sistemare" Colette sedotta e abbandonata. Il film approda nei cinema nel '67, col "Maggio" francese alle porte. E, negli anni della contestazione, della lotta di classe, Barnier è il nemico numero uno. Il capitalista che, in virtù della propria ragione sociale, tratta il prossimo alla stregua di un inferiore. Soccombe però alla fine, vittima degli eventi o di una qualche giustizia divina. E perciò piace, come gli altri "eroi negativi" sortiti dalla febbrile inventiva di Louis De Funès. Nella sua caduta è la rivalsa dell'uomo medio. Ma quello è anche il momento di congedo da un pensiero *retrò*, e Barnier incarna ancora il passato. Colette lo chiama "papà antico", e quando gli confida una finta gravidanza lui non capisce. Più in là, ha la stessa espressione attonita con la domestica che allude agli appetiti del suo uomo. D'un tratto, però, dai trascorsi lontani del fariseo Barnier vien fuori una figlia della "colpa". È evidente che anche lui se la spassava. Ma in fondo, attempati o giovincelli, siamo tutti bacchettoni.

Demetrio Nunnari

Festival

Il Marino Short Film Festival 2020 - un'edizione particolare



Martina Michelangeli, Andrea Fabriziani

Il 12 dicembre si è svolta la kermesse di premiazione del Marino Short Film Festival 2020. Un'edizione particolare che è avvenuta interamente online: un nuovo sito internet creato ad hoc, una nuova comunicazione avvenuta tramite i canali social, la visione dei cortometraggi finalisti attraverso il sito del festival e una serata di premiazione in diretta streaming. Anche le giurie, in questo contesto di emergenza sanitaria, si sono trovate costrette a lavorare separatamente, senza potersi incontrare di persona e discutere sulla qualità dei corti, sul loro valore e sulle preferenze di ogni membro. Tutto è avvenuto attraverso il filtro di uno schermo informatico, così come si sta verificando per diverse realtà legate al mondo dello spettacolo. Parafrasando le parole usate nella kermesse da Ignacio Paurici, presidente della Giuria Sociale, in questo momento di grandi schermi spenti e di sale cinematografiche private del calore del pubblico, tali manifestazioni rappresentano una luce. Sono una speranza per l'intero settore e un auspicio affinché i proiettori si riaccendano presto. Si è trattato di un'edizione faticosa e che ha reso più difficile la crescita e la gestione di un festival giovane, nato da poco ma con tanta voglia di affermarsi. Le proiezioni previste inizialmente con la presenza del pubblico, in un contesto sociale come quello di Marino, dove manca una sala cinematografica vera e propria, avrebbero assunto un valore culturale di rilievo anche quest'anno.Queste però sono state sostituite dalla diffusione online dei corti. Al calore dell'incontro è stato sostituito l'incontro virtuale. Contemporaneamente, dalle difficoltà è emersa tanta soddisfazione per tutto il team organizzativo: i corti ricevuti sono stati oltre 100, superando così i numeri della prima edizione e accogliendo per la prima volta anche opere internazionali che sono state premiate in due categorie. Nel suo primo anno di vita, la sezione *Inediti*, riservata alle sceneggiature per cortometraggio, ha registrato oltre trenta iscrizioni e la collaborazione con le distribuzioni internazionali di cortometraggi si è rafforzata. La selezione si è rivelata un processo impegnativo e articolato, data l'alta qualità dei cortometraggi ricevuti, così come espresso dai giurati che li hanno valutati. Il Professor Fabrizio Natalini, presidente della Giuria Tecnica e docente di Cinema dell'Università di Roma Tor Vergata, ha sottolineato come coordinare il lavoro della Giuria Tecnica sia stato una sfida, sia per le modalità di valutazione che per la difficoltà di dover scegliere il migliore fra tanti corti di elevata qualità.

"Il Gioco" di Alessandro Haber, con Vinicio Marchioni e Alice di Demetrio (Premio Cinema Sociale)

Quest'anno le categorie per cui sono stati selezionati i cortometraggi erano tre: Categoria Cinema Sociale, Categoria Teen Movie e Categoria Roma & Castelli Romani.
Per il secondo anno consecutivo la sezione *Cinema Sociale* è stata valutata da un gruppo dei ragazzi della Cooperativa sociale Gnosis, composta da psicologi e psicoterapeuti, che si occupa di offrire risposte articolate e differenziate ai problemi ed ai bisogni di persone con disagio psichico attraverso la cura, l'assistenza e il reinserimento sociale e lavorativo. I giurati coordinati da Ignacio Paurici, hanno svolto un lavoro importante data la varietà dei temi sociali affrontati nei cortometraggi, tutti strettamente all'attualità: l'isolamento sociale, la violenza sulle donne, gli abusi sui minori, lo sfruttamento del lavoro, la mafia, la difficoltà e l'ipocrisia del mondo dello spettacolo.
La novità di questa edizione è stata la collaborazione con Francesco Perciballi e la piattaforma Tixter Virtual Producer, che ha decretato il vincitore per la sezione *Inediti*, cioè le sceneggiature di futuri cortometraggi. La piattaforma, nata di recente a Velletri, si propone come un produttore virtuale che si inserisce nel processo produttivo degli audiovisivi al fine di favorire lo sviluppo dei progetti cinematografici. Tale collaborazione è dunque figlia dell'idea di radicare il MSFF nel tessuto sociale del territorio romano, così come anche la sezione *Roma & Castelli Romani*. La giuria di quest'ultima, composta da membri di associazioni, cronisti, attori e operatori culturali dell'area dei Castelli Romani e di Roma, è stata presieduta da Angelo Tantaro e ha valutato quelle storie che più rappresentano l'anima e i valori che siano identitari della cultura romana.
Nella stessa ottica rientra il coinvolgimento, sin dalla prima edizione del festival, degli studenti dell'Istituto Amari Mercuri di Marino, in particolare per il suo indirizzo Audiovisivo. Anche quest'anno una selezione di studenti, coordinata dalla studentessa Virginia Campanale e dalla professoressa Giuseppina Fiore, ha composto la giuria della sezione *Teen Movie*, che raccoglie quei cortometraggi più vicini per tematiche alle nuove generazioni: come i rapporti fra padri e figli, le difficoltà della malattia affrontate dal punto di vista dei giovani, il valore della famiglia e l'abbandono dei minori.
Mentre si rivolge lo sguardo a questo nuovo anno, l'organizzazione invita a scoprire i vincitori di questa scorsa edizione sul sito marinoshortfilmfestival.it e spera di replicare il successo di questa edizione del festival nella successiva, la terza, e anzi di migliorarlo e di migliorarsi. Ormai sembra inutile e datata la discussione sul mezzo virtuale: questo ci appare e ci apparirà sempre più come uno strumento da sfruttare per proporre ancora esperienze culturali rivolte al pubblico, con la possibilità di raggiungere più pubblici. Da tutte le difficoltà affrontate, più o meno ardue da superare, l'auspicio è quello di fare gruppo e condividere un'idea per superare le avversità. La stringente situazione che stiamo vivendo ci indica che dalle crisi si può uscire con positività sotto il segno di un cinema rinnovato.

Martina Michelangeli
Andrea Fabriziani

https://marinoshortfilmfestival.it/

Diari di Cineclub | Media partner

Dizionario minimo delle parole di cui si sono perse le tracce

Seconda parte

Ci appariranno ridicoli gli oggetti, una volta che ci siano ben chiari per averli imitati con le lettere e le sillabe. Tuttavia è necessario. E non abbiamo nulla di meglio a cui riportarci circa la verità dei primi nomi, a meno che, come fanno i tragici quando non hanno modo di risolvere qualche difficoltà, fanno ricorso alle macchine sollevando in alto gli dèi, non voglia anche tu che ci sottraiamo allo stesso modo, dicendo che i primi nomi gli hanno posti gli dèi immortali e per questo vanno bene. E potrà essere per noi questo il miglior consiglio? Oppure quest'altro: che noi li abbiamo accolti da alcuni barbari, e i barbari sono più antichi? O perché, data la loro antichità, è impossibile sottoporli al vaglio, come anche i nomi forestieri? E tutti questi sarebbero espedienti anche molto acuti, per chi non vuole dare conto dei primi nomi se sono stati posti correttamente. E sì che chi non conosce la correttezza dei primi nomi è impossibile che conosca quella degli ultimi che necessariamente vengono resi chiari da quelli di cui nessuno sa nulla. Ma è chiaro che, chi va dicendo di essere esperto di tali cose, deve mostrare di esserlo particolarmente sui primi nomi e nel modo più chiaro, o essere ben consapevole che sugli ultimi non potrà dire che delle sciocchezze. Oppure a te sembra diversamente?

(Platone, 428 o 427, 348 o 347 prima della nostra era, Cratilo)

La parola è un gran signore, che con piccolissimo corpo e del tutto invisibile, divinissime cose sa compiere; riesce infatti a calmar la paura, a eliminare il dolore, e a suscitar la gioia, e ad aumentar la pietà.

(Gorgia da Leontini, 485 o 483, 375 prima della nostra era, Encomio di Elena)

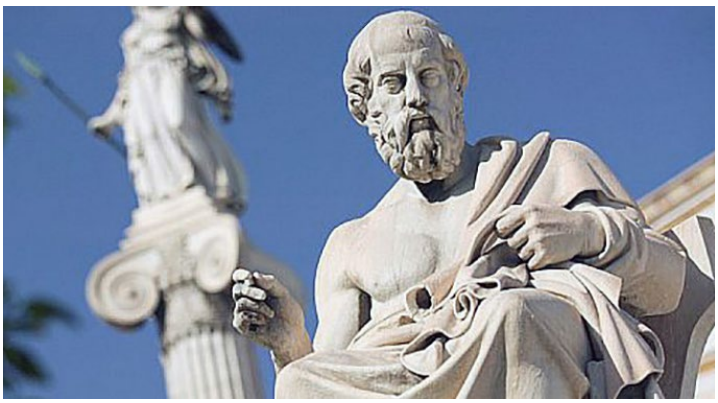
Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con le nuove circostanze. La letteratura, forse solo la letteratura, può creare gli anticorpi che contrastino l'espandersi della peste del linguaggio.

(Italo Calvino, 1923, 1985, Lezioni americane)

Antonio Loru

Tenetevi forte, stavolta si vola alto per davvero, vivamente sconsigliato ai sofferenti di vertigini culturali, a chi ama chetarsi terra terra in discorsi facili facili che lasciano esatto esatto il tempo così come l'hanno trovato. Scherzo, dai! Ovviamente. Non sapevo come prendere l'abbrivio. Semplicemente. Un poco d'ironia, ecchédiamine! A proposito, sorvolando sul fatto che la parola ancora esiste, pare che in tanti purtroppo, siano totalmente all'oscuro del suo significato, originario e d'uso: *ironía*, dal latino *ironía*, dal greco *eirònеía*, da *eírò, dico il contrario di ciò che penso, di ciò che le parole che dico significano*, ne deriva *eíròn, dissimulatore*, e *eironeýò, uso dissimulazione nel discorrere*. Insomma l'ironía è una bella figura retorica, con l'ironia le parole acquisiscono un senso contrario, molto diverso da quello che apparentemente esprimono, si usa per fustigare, mettere alla berlina, attribuendo a qualcuno, cose, qualità pregevoli che in realtà non ha, ma senza vera cattiveria nei confronti della persona, come dire: puniamo il peccato per salvare il peccatore. Paradigmàtica l'espressione sardo-campidanese: *ta bellitteddu!* Qualcuno potrebbe obiettare che ho allungato il passo e dall'ironia sono passato al sarcasmo, cosa in verità diversa, a motivo del diverso atteggiamento che il sarcastico tiene nei confronti della persona presa di mira; insomma in questo caso, a differenza dell'ironia, più che il peccato s'intende colpire il presunto peccatore, dilaniarlo addirittura, farlo a pezzi, *a sattitzu*, come si usa dire in Sardegna: *sarcasmo*, dal latino *sarcasmus*, a sua volta dal greco *sarkasmòs*, da *sarkàzein*, letteralmente, *dire a qualcuno cose aspre mordendosi le labbra*, parola in origine con il significato di *dilaniare, strappare la carne a brandelli, la bocca sollevò dal fiero pasto*, pasto bestiale; riferito ai discorsi, anche *caustico, che brucia, amaro*, insomma discorso di scherno, beffa mordente, amara; per accostamento popolare al sale che brucia e dissecca, anche salace ironia. È che mi propongo, solo sulla base del fascino che le parole hanno su di me, e della curiosità che mi suscitano la ricerca del loro significato e della loro origine, della storia e delle diffusione che nei secoli, nei millenni addirittura, delle leggere variazioni di significato, in certi casi però dello stravolgimento totale di senso, che hanno subito passando da uno spazio ad un altro, da un tempo ad un altro, che non posso fare a meno di tornare alle parole, a occuparmi, da amante non corrisposto, sia chiaro, di lingua e linguaggi, che non sono la stessa cosa evidentemente. Il linguaggio impegna tutto il corpo dell'emittente e del ricevente, e lo spazio è fondamentalmente il teatro in cui si muovono i corpi comunicanti. La lingua è fatta di parole, che bastano alla scrittura, ma già nella lettura ogni testo è più o meno accompagnato dalla mimica gestuale, e quindi torna in scena, da protagonista, il linguaggio nella sua complessità, acustica e visiva. I popoli meridionali, noi italiani in particolare, così almeno dicono, facciamo grande utilizzo del corpo, della gestualità, quando parliamo sembra che in alcuni casi la parola nella sua nudità significativa sia secondaria rispetto al gesto, alla teatralità che l'accompagna. Platone definisce il linguaggio, e ovviamente le lingue storiche, un'imitazione della realtà delle cose, e per Lui le cose che davvero contano sono le Idee. L'imitazione delle parole sulle cose certo può essere più o meno buona, più o meno conforme alla realtà dell'oggetto tradotto in parole, ma in ogni caso senza parole non c'è pensiero. Sembra di sentire Nanni Moretti in Palombella rossa: *chi parla male pensa male e vive male. Bisogna trovare le parole giuste. Le parole sono importanti!* Platone fonda la sua concezione del linguaggio sulla realtà immutabile delle cose; detto con un parolone sull'*ontologia*. *Gorgia* sulla drammaticità che è naturalmente connessa all'uso delle parole: le parole hanno lo scopo di suscitare emozioni, sono una realtà a sé stante; indipendentemente da tutto il resto, sono la sola, vera realtà umana: l'uomo è il linguaggio, la civiltà è fondata sulla parola senz'altro. La tragedia della vita non può in alcun modo essere evitata, solo resa umanamente comprensibile dall'uso sapiente della parola. Il cristianesimo, che è una parte rilevante della visione del mondo occidentale, è fondato sulla parola; Gesù si presenta al mondo come *La parola di Dio*, per i cattolici misteriosa e meglio ancora se incomprensibile ai più, il latino funziona a meraviglia allo scopo; il cristianesimo riformato vuole invece parole chiare, comprensibili ai più, Lutero è addirittura ossessionato dalla ricerca di una

segue a pag. successiva



Platone (Atene nel 427-428 a.c. e morto nel 348-347 circa) discepolo di Socrate e maestro di Aristotele ha posto le basi del pensiero filosofico occidentale

segue da pag. precedente

parola di Dio universalmente comprensibile, di una Bibbia tradotta dal greco nelle lingue volgari europee oramai maggiorenni, perché ognuno leggendo, ascoltando e interpretando senza intermediari *La Parola* diventi sacerdote di sé stesso. Conta poco che Lutero e varie confessioni protestanti possano avere col tempo perso un po' di vista questi propositi. Questo è un altro discorso. Venendo al nostro tempo, per Martin Heidegger: *l'uomo si comporta come se fosse il modellatore e il padrone del linguaggio, mentre, in effetti, il linguaggio resta il padrone dell'uomo*. Come dire, ma posso sbagliarmi, che l'uomo è presuntuosamente convinto di parla-

Martin Lutero (1489 - 1546) Teologo e accademico tedesco, riformatore religioso e iniziatore del protestantesimo

re una lingua, ma in realtà è parlato dalla lingua, è una sorta di profeta; per il pensatore di Meßkirch, nella regione tedesca del Baden meridionale, *il linguaggio è la casa dell'Essere*, l'uomo di questa casa è solo il maggiordomo interprete. Per Ludwig Wittgenstein, la lingua da sistema logico rigorosissimo è passata a essere gioco, anzi giochi linguistici, con le sue regole, certo, ma sempre giochi, che vengono al mondo, crescono e muoiono, e vengono dimenticati, prima o poi. *I limiti del linguaggio sono i limiti del mio mondo. Conosco solo ciò di cui ho parole.* Per Noam Chomsky, (1928), forse il più importante filosofo del linguaggio, vivente: *l'uomo è un animale sintattico, la grammatica è una competenza mentale specifica*, è creatività pura. Ma forse la cosa più bella sulle parole, le ha dette, non a caso, un grandissimo neurologo, Oliver Sacks: *il linguaggio, questa invenzione squisitamente umana, può consentire quello che in linea di principio, non dovrebbe essere possibile. Può permettere a tutti noi - perfino a chi è cieco dalla nascita - di vedere con gli occhi di un altro*. Èrgo: state attenti, voi ragazzi, che siete i più esposti all'*epidemia pestilenziale dell'uso della parola*, la povertà di linguaggio rende dipendenti dalle idee degli altri, e molto spesso dagli altri che non hanno neppure un'idea. Se distruggiamo comunicazione, significazione e senso del linguaggio, distruggiamo tutto. Distruggiamo il mondo dove abitiamo.

Antonio Loru

Mystic river, di Clint Eastwood, Usa, 2003

L'età dell'innocenza perduta

Danilo Amione

Tre ragazzini nella Boston periferica e operaia anni '70. Dave, Jimmy, Sean, uniti nel gioco e nella tragedia. Una violenza di pedofili a danno di Dave che cambia il suo mondo e quello dei suoi coetanei. Indirettamente, silenziosamente, anche i due amici incidentalmente scampati al male sono rimasti vittime del mondo imperfetto, spietato, che non lascia scampo. Il bilancio sarà sempre in agguato, basterà un altro accadimento, la scomparsa e la morte violenta della giovane figlia di Jimmy, perché il passato si rimetta in moto e ridiventi presente da incubo. Il sospettato è Dave, diventato adulto difficile e facile da accusare al punto che anche il caso si schiera contro di lui. Caso e destino incarnati anche da Sean diventato poliziotto, a chiudere un quadro da perfetto corniciaio. Non prima che Jimmy dia l'ultima pennellata a un tinte forti che ammette anche la vendetta. Lascia esterrefatti la classicità a cui è giunto Eastwood. In ogni suo nuovo film tutto il suo cinema precedente ritorna e si amplifica fino a diventare dirompente, assordante, vero ai limiti del crudele. La capacità nell'uso del montaggio parallelo, consente al regista di dispiegare al meglio tutto il potenziale narrativo tratto dal romanzo di Dennis Lehane *La morte non dimentica*. Con ciò a Eastwood riesce un'operazione di squadernamento del reale che ingloba ogni ragione dell'essere. Dall'amicizia alla vendetta, shakespearianamente egli realizza una sintesi visiva dei caratteri dell'uomo come a pochi altri autori era riuscito in passato. I luoghi, le cose, le persone che abitano questo film diventano insieme causa ed effetto di comportamenti senza tempo destinati a ripetersi perché più forti della stessa ragione, resa impotente da coincidenze e fatalità che la prescindono. Il limite dell'umano è diventato per Eastwood quasi il carattere unico delle sue più recenti e riuscite fatiche. Da *Million dollar baby*,'04, a *Gran Torino*, '08, da *Hereafter*, '10, ad *American sniper*, '14, *Sully*, '16, *Il corriere*, '18, e *Richard Jewell*, 19, i temi dell'ineluttabilità del destino e dell'impossibilità di fuggire dal proprio passato si incrociano fino a diventare un vicolo cieco che dà il senso della modernità del suo cinema. In *Mystic river*, il regista sembra prendere persino le distanze da una delle sue fonti ispiratrici di sempre, il grande Don Siegel padre del suo Ispettore Callaghan, laddove ogni elemento del racconto ha contorni più sfumati ed incerti. Lo stare dentro e fuori la legge, l'essere parte o vittima delle responsabilità diventa solo un dettaglio a cui aggrapparsi per non precipitare definitivamente nell'inerzia. Eastwood ci regala un thriller che ha fra gli ingredienti non più la suspense dell'intreccio ma gli stati d'animo dei suoi protagonisti, che da bambini felici e spensierati si ritrovano adulti a sospettare, per ragioni opposte, gli uni degli altri. La capacità del film di mettere in scena la fine di ogni illusione si dispiega come in un terribile teorema, la cui sintesi trova una soluzione nella perdita definitiva dell'innocenza. Terribilmente, tutti i personaggi sono portatori di colpe, menzogne, vendette, silenzi, e della necessità di espiarli. La grandezza di Eastwood sta proprio nella capacità di intrecciare identità divelte e verità impossibili da conoscere, in un gioco al massacro che trova il suo momento di riconciliazione solo nel dolore dei protagonisti, tutti vittime di un mondo le cui regole ufficiali non potranno mai sopravanzare quelle invisibili che scorrono sotterranee alle nostre volontà. Questo ritratto amaro delle logiche interne ai rapporti umani sembra allargarsi a macchia d'olio quando all'individuo si unisce la famiglia, vista da Eastwood come necessario luogo di condivisione del dolore. La realizzazione di questo film raro segna un altro punto a favore del regista statunitense, se mai ce ne fosse stato bisogno, nell' affrancarsi dall' immagine di autore conservatore, o ritenuto tale. Il solo inserire visivamente un racconto di tal fatta in un paese che fa dell'immagine uno dei veicoli della sua presunta felicità è di per sé bastevole a togliere ogni facile etichetta da tempo affibbiata a questo immenso cineasta. Quasi fosse inutile persino la splendida sequenza del sottofinale, con gli sguardi dei due amici sopravvissuti al loro destino incrociarsi dinnanzi alla parata insieme grande e vuota del Columbus Day. La verità sta di sicuro in fondo al placido e inquietante Mystic river di Boston, che Eastwood sceglie di inquadrare dall'alto per chiudere da par suo quello che, per chi scrive, è, ad oggi, il suo capolavoro indiscusso.

Danilo Amione

Abbiamo ricevuto

L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema

A cura di Giuseppe Patota e Fabio Rossi
Accademia della Crusca e goWare

Questo libro, pubblicato in occasione della XVII Settimana della lingua italiana nel mondo, sottolinea il ruolo del cinema come amplificatore, in Italia e all'estero, di lingue e varietà, raccogliendo l'eredità di illustri linguisti come Bruno Migliorini, Alberto Menarini, Carlo Battisti, Tullio De Mauro e Sergio Raffaelli, i quali, con sensibile precocità, avevano individuato nel grande schermo un potente strumento glottologico, nel senso più ampio del termine.
La storia della lingua italiana del Novecento è legata a quella del cinema a doppio nodo. Lo schermo, da un lato, inscena il parlato multiforme degli italiani; dall'altro, ne condiziona gli usi e contribuisce a costruirne le identità. Le tendenze realistiche della nostra cinematografia convivono da sempre con quelle espressionistiche e con quelle normalizzanti. Scritto e parlato si intrecciano nel film, dalla sceneggiatura al doppiaggio.
I dieci capitoli del volume approfondiscono gli snodi fondamentali del binomio cinema-lingua, dalle origini alla Commedia all'italiana, passando per la palingenesi neorealistica; dalla lingua immaginifica di Fellini all'iperparlato di Troisi; dai rapporti tra cinema e televisione al ruolo cruciale del doppiaggio; dal tipo testuale della sceneggiatura all'onomastica filmica.
In Italia e nel mondo l'Accademia della Crusca è uno dei principali e più antichi punti di riferimento per le ricerche sulla lingua italiana e la sua promozione nel mondo. Sostiene l'attività scientifica e la formazione di ricercatori nel campo della lessicografia e della linguistica; diffonde la conoscenza storica della lingua e la coscienza critica della sua evoluzione; collabora con le istituzioni governative ed estere per il plurilinguismo.
A conclusione della lettura di questo saggio sarà per tutti evidente l'imprescindiblità del mezzo cinematografico nella ricostruzione della nostra storia linguistica e sociale.

I curatori di quest'opera sono tra i principali esperti e docenti di lingua italiana:

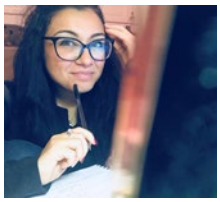
Giuseppe Patota
accademico della Crusca, insegna Storia della lingua italiana e Linguistica italiana presso l'Università di Siena-Arezzo. Nel 2019 ha pubblicato il libro *La grande bellezza dell'italiano. Il Rinascimento* (Laterza, Roma-Bari).

Fabio Rossi
insegna Linguistica italiana all'Università di Messina. Si occupa soprattutto di lingua del cinema e dell'opera lirica. Tra i suoi volumi più recenti sul linguaggio cinematografico, si ricorda l'antologia *La parola e l'immagine agli albori del Neorealismo. Le questioni linguistiche nei periodici di spettacolo in Italia* (1936-1945), Firenze, Cesati, 2016. Insieme con Paolo Minuto ha curato il volume *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, numero monografico della rivista «Quaderni del CSCI» [Centro di studi sul cinema italiano, Barcellona], XVI 2020.

L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema
A cura di Giuseppe Patota e Fabio Rossi
Accademia della Crusca e goWare editore
Collana: goWare & Accademia della Crusca
Data di pubblicazione: ottobre 2017
Copertina flessibile € 23,74
Formato Kindle € 6,99
ISBN: 9788867978748
176 pagine a colori
è acquistabile con il Bonus Cultura e con il Bonus Carta del Docente

Alla scoperta del viaggio dantesco #13

Conosciamo la Divina Commedia: canto XIII, Inferno verso il settecentenario di Dante


Martina Michelangeli

L'*Inferno* è la prima delle tre Cantiche che compongono l'Opera Magna di Dante Alighieri. Dante ha iniziato il suo viaggio, e quello dell'anima di tutti gli uomini, trovandosi nella selva oscura nella notte del 7 aprile, giovedì santo, e l'alba dell'8 aprile, il venerdì santo, dell'anno 1300. Nel tredicesimo canto dell'*Inferno* siamo all'alba del sabato 9 aprile. Siamo all'interno del secondo girone del VII Cerchio, dopo aver superato le mura della città di Dite: in questo cerchio sono puniti i violenti contro il prossimo, contro sé stessi e le proprie cose, contro Dio, natura e arte. Dante e Virgilio si incamminano per una orribile selva, in cui il fogliame è oscuro e i rami sono contorti: al posto dei frutti ci sono spine velenose.

Per spiegare l'ambiente arido Dante offre al lettore una similitudine con i luoghi più selvaggi della Maremma. La selva è circondata dalle Arpie, che nidificano tra gli alberi: queste hanno grandi ali, visi umani e zampe artigliate, con cui producono lamenti tra le piante. Virgilio spiega a Dante che si trova nel secondo girone del VII Cerchio, dove la selva si estende sino al sabbione infuocato del girone seguente. Lo invita poi a guardare bene ciò che si trova nel bosco, perché vedrà cose incredibili a sentirne parlare. (vv. 16-21):

"E 'l buon maestro «Prima che più entre,/ sappi che se' nel secondo girone», mi cominciò a dire, «e sarai mentre/ che tu verrai ne l'orribil sabbione./ Però riguarda ben; sì vederai/ cose che torrien fede al mio sermone».

Dante sente levarsi dei lamenti da ogni parte e non vede chi li emette, perciò si ferma e rimane confuso. Egli crede che degli spiriti si nascondano tra le piante, ma Virgilio, che ha intuito l'errore del discepolo, lo invita a spezzare un ramoscello da uno degli alberi per scoprire il mistero che circonda la selva. Dante obbedisce e appena ha spezzato il ramo di un albero, dal tronco esce, mista a sangue nero, la voce di uno spirito che accusa Dante di non avere pietà nei suoi confronti.

Dal tronco spezzato escono le parole, simili ad un soffio, e insieme il sangue, cosa che induce Dante a lasciar cadere a terra il ramo e a restare in attesa, pieno di timore. Virgilio prende la parola e dice all'anima imprigionata nell'albero di essere stato costretto a indurre Dante a compiere quel gesto, perché solo così egli avrebbe compreso ciò che lui stesso aveva cantato nei versi dell'*Eneide*. Quindi invita il dannato a manifestarsi e a raccontare la sua storia, affinché Dante, tornato sulla Terra, possa risarcirlo del danno subìto restaurando la sua fama (vv. 31-39):

«Allor porsi la mano un poco avante/ e colsi un ramicel da un gran pruno;/ e 'l tronco suo gridò: "Perché mi schiante?"./ Da che fatto fu poi di sangue bruno,/ ricominciò a dir: "Perché mi scerpi?/ non hai tu spirto di pietade alcuno?/ Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:/ ben dovrebb'esser la tua man più pia,/ se state fossimo anime di serpi".».

A questo punto il dannato dichiara che l'offerta è troppo allettante per rifiutarla, quindi inizia a raccontare la sua storia. Scopriamo che il dannato è Pier delle Vigne, colui che fu intimo collaboratore di Federico II di Svevia, tanto fedele da diventarne il solo depositario di tutti i segreti. Per tutta la sua vita aveva svolto il suo incarico con lealtà e dedizione, al punto da perderne la serenità e la vita stessa: infatti il suo zelo aveva acceso contro di lui l'invidia dei cortigiani, facendo crescere le malelingue della corte, e gli stessi cortigiani sobillarono il sovrano e lo indussero ad accusarlo di tradimento. In seguito Pier delle Vigne si era tolto la vita, credendo in tal modo di sfuggire allo sdegno del sovrano e finendo per passare dalla ragione al torto. L'anima conclude il racconto giurando sulle radici della pianta in cui è rinchiuso di essere innocente dell'accusa rivoltagli a suo tempo, pregando Dante di confortare la sua memoria se mai ritornerà nel mondo. (vv. 64- 75):

William Blake, "La selva dei suicidi"

"La meretrice che mai da l'ospizio/ di Cesare non torse li occhi putti,/ morte comune e de le corti vizio,/ infiammò contra me li animi tutti;/ e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,/ che' lieti onor tornaro in tristi lutti./ L'animo mio, per disdegnoso gusto,/ credendo col morir fuggir disdegno,/ ingiusto fece me contra me giusto./ Per le nove radici d'esto legno/ vi giuro che già mai non ruppi fede/ al mio segnor, che fu d'onor sì degno".

Virgilio resta un momento in silenzio queste parole del dannato, invita poi Dante a rivolgere altre domande al dannato. Il discepolo si dice troppo turbato per rivolgere la parola allo spirito, quindi è Virgilio che chiede a Pier delle Vigne in che modo l'anima del suicida venga imprigionata dentro gli alberi della selva e se accade talvolta che qualcuna di esse ne fuoriesca. Il tronco emette nuovamente un soffio d'aria, quindi la voce spiega che quando l'anima del suicida si separa dal corpo e giunge davanti a Minosse, il giudice infernale incontrato nel canto V dell'*Inferno*, questi la manda al VII Cerchio. Qui essa cade in un punto qualsiasi e germoglia formando una pianta selvatica. In questo luogo le Arpie, poi, nutrendosi delle foglie dell'albero, producono ulteriore sofferenza alle anime. Il giorno del Giudizio Universale, spiega ancora il dannato, essi andranno a riprendere le loro spoglie mortali ma non le rivestiranno: porteranno i corpi nella selva, dove ciascuna anima appenderà il proprio all'albero dove è imprigionata, poiché non è giusto riavere ciò che ci si è tolto violentemente. (vv. 85-90):

"Perciò ricominciò: "Se l'om ti faccia/ liberamente ciò che 'l tuo dir priega,/ spirito incarcerato, ancor ti piaccia/ di dirne come l'anima si lega/ in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,/ s'alcuna mai di tai membra si spiega".

Dante e Virgilio sono ancora accanto all'albero di Pier delle Vigne, quando entrambi sentono dei rumori all'interno della selva, e dice Dante simili allo stormire del fogliame quando, in un bosco, c'è una battuta di caccia al cinghiale. Subito dopo si vedono due dannati che corrono tra la boscaglia, nudi e graffiati fra i rami e frasche. Quello davanti, Lano da Siena, è più veloce, mentre quello dietro, Iacopo da Sant'Andrea, è più lento e si nasconde accanto a un basso cespuglio. Poco dopo è raggiunto da delle cagne nere, che fanno a brandelli lui e l'arbusto dove ha tentato di celarsi, quindi ne portano via le carni maciullate.

Virgilio allora prende per mano Dante e lo conduce accanto al cespuglio, dal quale esce sangue e insieme ad esso la voce del suicida imprigionato all'interno. Il dannato rimprovera lo scialacquatore che gli ha causato danno e dolore. Virgilio, poi, si rivolge al suicida e gli chiede di manifestarsi. Egli chiede anzitutto ai due poeti di raccogliere i suoi rami spezzati ai piedi dell'arbusto, quindi rivela di essere originario di Firenze, città che mutò il proprio protettore da Marte a san Giovanni Battista e tale motivo è vittima di continue guerre (solo la statua del dio pagano sull'Arno, di cui sopravvive un frammento, preserva la città dalla totale distruzione). Il dannato conclude il discorso e il canto rivelando di essersi impiccato nella propria casa (vv. 139-151):

"Ed elli a noi: "O anime che giunte/ siete a veder lo strazio disonesto/ c' ha le mie fronde sì da me disgiunte,/ raccoglietele al piè del tristo cesto./ I' fui de la città che nel Batista/ mutò 'l primo padrone; ond'ei per questo/ sempre con l'arte sua la farà trista;/ e se non fosse che 'n sul passo d'Arno/ rimane ancor di lui alcuna vista,/ que' cittadin che poi la rifondarno/ sovra 'l cener che d'Attila rimase,/ avrebber fatto lavorare indarno./ Io fei gibetto a me de le mie case".

Martina Michelangeli

Abbiamo ricevuto

Fellinaria

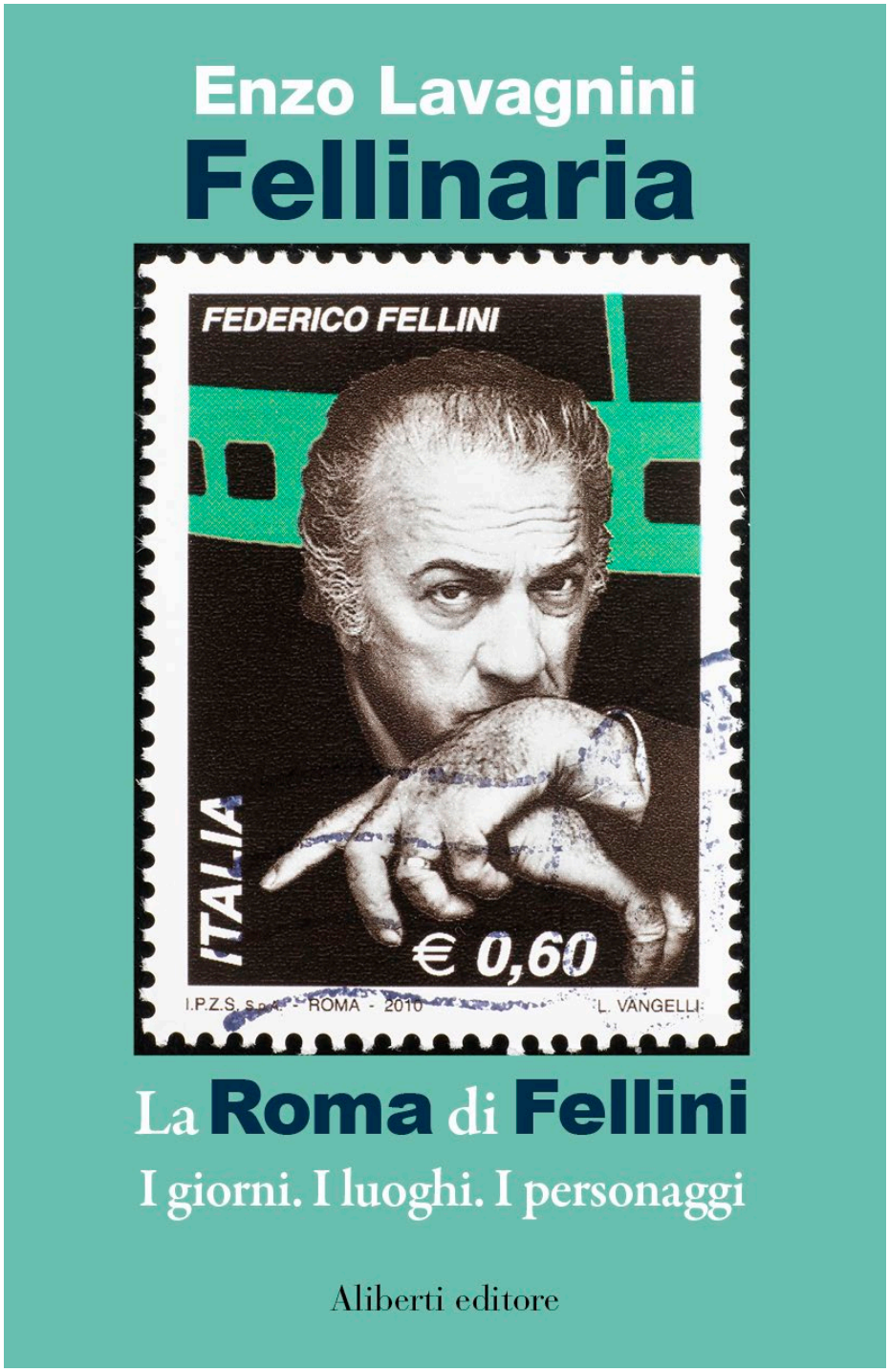
La Roma di Federico Fellini. I giorni. I luoghi. I personaggi

di Enzo Lavagnini
Editore ALIBERTI Reggio Emilia

Una Guida agile e puntuale alla Roma vissuta, ritratta e immaginata da Federico Fellini.

Nella già copiosa bibliografia felliniana, ulteriormente accresciuta da molti titoli usciti nel centenario della nascita del Maestro, mancava una Guida agile e puntuale alla Roma di Fellini. Ci ha pensato Enzo Lavagnini, storico e critico del cinema, regista e sceneggiatore, a sfornare un Baedeker romano-felliniano, dedicato a chiunque – turista curioso, visitatore cinefilo, abitante di Roma stesso – voglia passeggiare per la Città Eterna alla ricerca di luoghi, storie, volti legati alla vita e all'opera del Maestro. Già Orson Welles aveva capito tutto del rapporto di Fellini con Roma: «Fellini è un ragazzo di provincia che non è mai realmente arrivato a Roma. Ne sta ancora sognando. E dovremmo essere tutti riconoscenti per quei sogni». Lavagnini ha voluto verificare questa intuizione nella pratica, cioè nella geografia, nella topografia e nella storia di Roma. Ha così ripercorso tutti gli itinerari felliniani che ancora oggi, pur nelle trasformazioni di una città profondamente cambiata dai tempi de *La dolce vita*, sopravvivono nel cuore di Roma e possono essere ripercorsi, fisicamente e, ove non sia possibile, con un po' di memoria e di immaginazione. In apertura del volume un Lunario Romano, ovvero le date fondamentali della vita di Fellini a Roma, che è poi un altro modo di scriverne la biografia. Poi una Guida dei luoghi, reali e fantastici, perché Fellini non ha solo descritto Roma, l'ha trasfigurata in una città metafora di se stessa. E poi le case abitate da Fellini e i suoi collaboratori; i luoghi di lavoro; i personaggi, romani doc e non, che hanno popolato la sua vita nella Capitale. E dunque benvenuti a questo Fellini Tour: ricco di aneddoti, episodi, emozioni e di un pizzico di nostalgia. Una malinconia un po' da Amarcord romano, dietro la quale senti nascondersi a ogni angolo, come una silhouette col cappello e la sciarpa, la figura ancora e per sempre viva del Maestro.

*Enzo Lavagnini (Roma), critico, autore e scrittore, si occupa di storia del cinema. Ha pubblicato: Pasolini (Sovera, 2009); Il giovane Fellini nello splendente fulgore della vita (Palombi, 2011); Rapporto Confidenziale. Luigi Di Gianni, cinema e vita (Nuova Cultura, 2012). Inoltre ha contribuito al volume Il maestro e la meglio gioventù: Pasolini e la scuola (Aliberti, 2005). Scrive per "Bookciak magazine", "**Diari di Cineclub**". È responsabile dell'Archivio Pier Paolo Pasolini di Ciampino. È nel Comitato Scientifico del "Centro Studi e Ricerche Pier Paolo Pasolini" (Università emui EuroMed Universidad Complutense - Madrid / Roma). È componente del Cda del Consorzio Sistema Bibliotecario dei Castelli Romani*



Fellinaria
La Roma di Federico Fellini. I giorni. I luoghi. I personaggi
Editore ALIBERTI Reggio Emilia
pagine 116
Costo: 12 euro

Copertina flessibile
Solo su Amazon, per il momento, a questo link: https://www.amazon.it/dp/B08QS6KSNK
ISBN-13 : 979-8574345542
è acquistabile con il Bonus Cultura e con il Bonus Carta del Docente

Abbiamo ricevuto

Dmitrij Strocev, Terra sorella

cura e traduzione di G. De Florio
Premio Ciampi 2020
Valigie Rosse, Firenze, 2020.

Il Premio Ciampi, Valigie Rosse, nato in ricordo e memoria del cantautore Piero Ciampi, viene assegnato ogni anno a due poeti e prevede la pubblicazione, da parte della casa editrice fiorentina, di due libri: una plaquette inedita di un poeta italiano e una antologia o raccolta di un poeta straniero.

In questo *annus horribilis* 2020 il Premio all'autore straniero ci porta in una terra passata distrattamente sui nostri schermi e nelle pagine o siti dei quotidiani nostrani di quest'estate: la Bielorussia. Dopo l'ennesima farsa elettorale di agosto nel Paese scoppia la rivolta per chiedere le dimissioni del Presidente in carica Aleksandr Lukašenko, al potere ininterrottamente dal 1996. Questa è cronaca, pur se poco nota da questa parte dell'Europa. La poesia di Dmitrij Strocev, però, va ben oltre il dato fattuale, la notizia giornalistica. È arte e come tale racconta, talvolta anticipa, sempre filtra il reale per trasformarlo, almeno nello spazio della pagina e nel dialogo con il lettore/ascoltatore dei suoi versi.

Poeta premiato e tradotto, artista poliedrico, editore e organizzatore culturale, Dmitrij Strocev è una delle voci più interessanti del panorama letterario bielorusso in lingua russa: una doppia identità, la sua, che lo arricchisce, permettendogli di mantenere sulla Russia e le ex repubbliche sorelle uno sguardo obliquo e lucido, non appannato da ubriacature nazionaliste.

Originario di Minsk entra in contatto negli anni Ottanta con un gruppo di artisti non conformisti, cioè non allineati all'ideologia ufficiale: pittori, poeti, musicisti e scrittori che si riuniscono in appartamenti spogli per discorrere di tutto ciò che è impossibile pronunciare nello spazio pubblico dove vige una stretta censura. Strocev si educa all'arte della parola libera, frequenta la canzone d'autore, si fa performer delle proprie poesie, ballando e recitando con sorprendenti interpretazioni. Si circonda di un'affettuosa schiera di voci che spaziano dalla grande tradizione letteraria russa di Majakovskij e Chlebnikov ai nuovi poeti dell'underground che increspano la superficie piatta e stagnante dell'URSS di Brežnev, e seppur a labbra strette, dichiarano la propria non accettazione dell'ideologia.

Il percorso artistico di Strocev parte dallo sperimentalismo e dal concettualismo moscovita e approda a una poesia rarefatta, dalla grana sottilissima, in cui allo spazio tra le parole e i versi è accordato un peso pari ai segni grafici. Il vuoto e il pieno sono complementari ed egualmente necessari, così come è sempre essenziale la presenza di un interlocutore perché la poesia respiri. Strocev spazia dalla riflessione religiosa al reportage giornalistico, esplorando i più disparati generi e linguaggi. L'ironia, il gioco, il lirismo, la preghiera innervano i componimenti delle numerosissime raccolte pubblicate e tradotte in altre lingue (di quest'anno

è la raccolta *staub tanzend* in lingua tedesca). All'attività di scrittore egli affianca anche quella di editore e curatore, nonché infaticabile organizzatore di festival, incontri, serate. L'arte e la cultura sono lo strumento da lui prescelto per creare un contatto, permettere una condivisione di valori e orizzonti che non resti separata dal reale, ma lo compenetri, trasfigurandolo.

La raccolta italiana *Terra sorella* nasce insieme al suo autore, in una Minsk ben diversa da quella attuale, in cui ho lavorato e scelto insieme a Dmitrij, Dima, le poesie da inserire, poi affidate alle sapienti mani (e orecchie) di Valerio Nardoni e Paolo Maccari, direttori della collana, che così motivano la scelta di premiare Dmitrij Strocev: «Lo scorso anno, quando avevamo scelto Strocev come vincitore, ci eravamo interrogati sull'opportunità di pubblicare un poeta di protesta, perché questa definizione spesso si attaglia a figure, da noi, ben poco attraenti: oziosi cercatori di petizioni da firmare o compilatori vagamente patetici di post condivisi da cinque amici nella profonda convinzione di aver lanciato un ultimatum ai cattivi della Terra. Strocev, invece, ci aveva convinto non solo perché nei suoi testi è percepibile nitidamente la traccia di un attrito frontale col potere, ma anche una sua personale ciampianità, nella cifra di un continuo controcanto tra sofferenza e sprezzatura: «Voi lì a dire / camere a gas / campi di morte / sterminio / noi invece / abbiamo le sacche da viaggio / mica è la prima volta».

Il progetto originario comprendeva soltanto quella che è diventata la prima parte del libro, *Terra sorella*. Qui si dà spazio alla Bielorussia di ieri e di oggi, una terra di cui si sa ben poco, e che abbiamo imparato ad associare soltanto al disastro di Chernobyl, l'unico evento a portare luttuosamente la Bielorussia agli onori della cronaca europea.

Ma il presente incalza e chiede spazio e così è stata aggiunta una seconda sezione, *Poesie di protesta*. Questi componimenti, scritti dopo le prime manifestazioni del 2020, sono il diario di guerra del poeta, affidato alla pubblicazione istantanea della rete, di Facebook in particolare; sono il grido di una terra, la sua terra, in rivolta, che chiede di poter essere parte attiva dello sviluppo della propria nazione. Sigle, nomi, scene di violenza e sangue, stralci di cronaca, ma anche sorrisi sarcastici e motivi di speranza: Strocev registra con precisione sismografica le scosse telluriche del Paese e le proietta nella storia degli uomini e di Dio. Confida nel miracolo, cioè negli uomini che non si arrendano e, nonostante i rischi, fanno sentire la propria voce.

Il 19 gennaio ci sarà l'annuncio e la presentazione ufficiale dei vincitori del Premio Ciampi 2020. La speranza è che, con il nuovo anno, inizi anche una nuova pagina della storia della Bielorussia, scritta dai suoi cittadini e dai rappresentanti che essi sceglieranno. Questa volta, liberamente.

G.D.F.

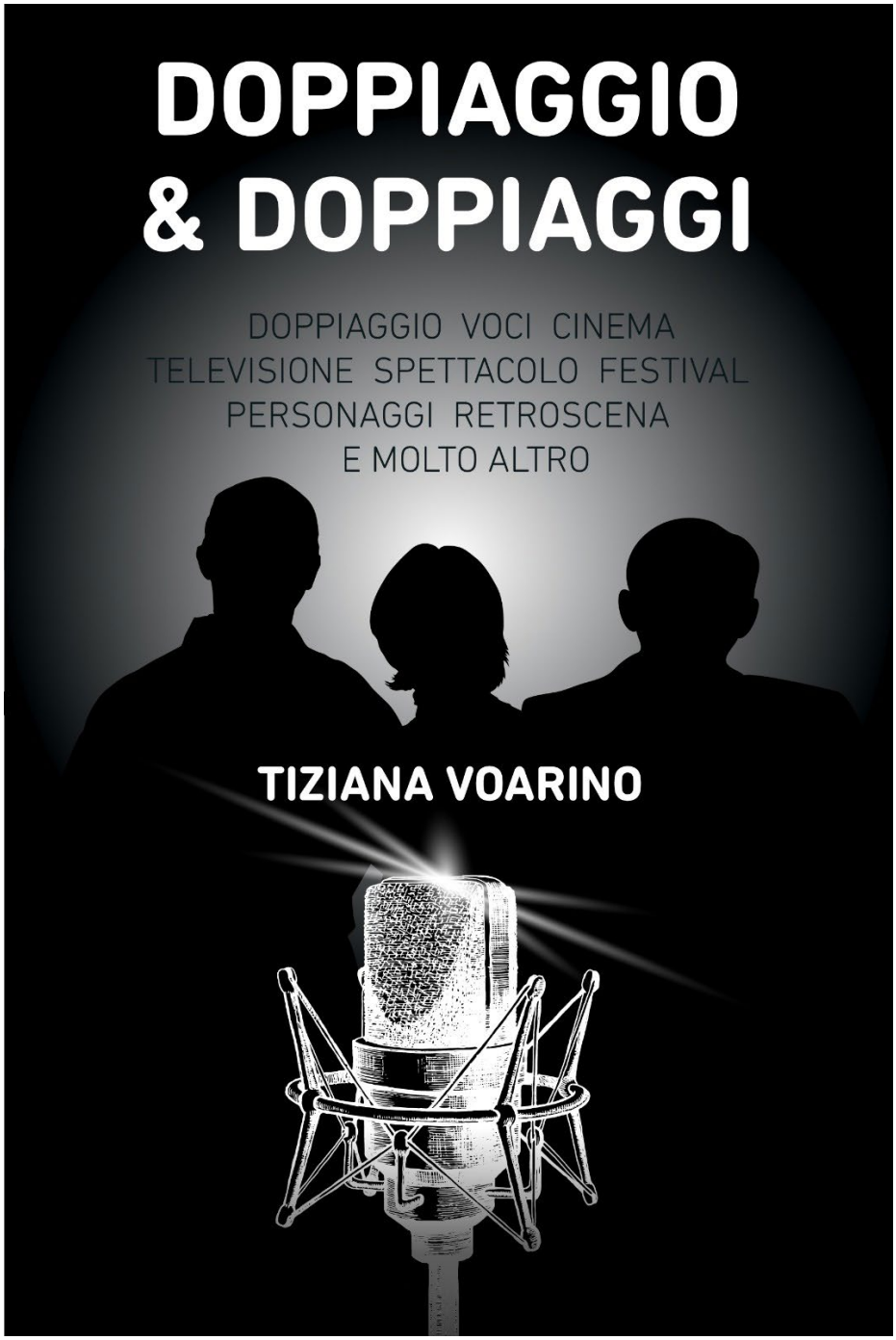
Dmitrij Strocev, Terra sorella
cura e traduzione di G. De Florio
Premio Ciampi 2020
Valigie Rosse, Firenze, 2020.
pp. 128
prezzo: €13
www.valigierosse.it

Abbiamo ricevuto

Doppiaggio & Doppiaggi

Doppiaggio, voci, cinema, televisione, spettacolo, festival, personaggi, retroscena e molto altro

di Tiziana Voarino
Autoprodotto



Doppiaggio, voce e voci, cinema, televisione, spettacolo, festival e molto altro. Per chi vuole scoprire di più sulla realtà dietro gli schermi. La voce apre a nuovi mondi fatti di riflessi, corde, percezioni, animo. Nel libro si rimane sospesi tra le controfigure sonore italiane, e non solo. Per immergersi nell'arte, nella maestria, nella tecnica, negli escamotage, nella dedizione e passione, che insieme creano il miracolo del doppiaggio. La storia flirta con personaggi e divi, le voci si "incollano" sul viso di altri, lo spettacolo ammicca ai festival, la luce della ribalta e gli approfondimenti redazionali svelano chicche e retroscena. Centinaia i professionisti annoverati: doppiatori, adattatori e dialoghisti, direttori, assistenti, fonici e tecnici. Persino l'ambiente trova una sua voce. Una pellicola da srotolare nel percorso di immagini vivide, riportate a galla, e fotografie indimenticabili: costruiscono pezzi di una storia che arriva da lontano, scritta durante il primo ventennio del nostro nuovo secolo.

Il libro è un insieme di speciali che ho curato e articoli che ho pubblicato: più che per recensire per dare informazioni, per far capire e far sapere di più, per rendere meno sconosciuto il potere evocativo della voce, profondamente vicina all'animo, e il doppiaggio. Solo negli speciali ci sono altre testimonianze dirette e portano la firma degli autori.

Ci si ritrova immersi in immagini e scene dal sapore immediato di cinema e televisione, di teatro e spettacolo. Il libro avvolge in una panoramica del dietro le quinte del doppiaggio e ci fa stare sospesi tra le "controfigure sonore" italiane e non solo. La colonna sonora del libro sono le voci italiane del passato e del presente. Si legge di moltissimi professionisti del doppiaggio: doppiatori, direttori, adattatori, assistenti e fonici. Non mancano i festival di *Voci nell'Ombra* con i loro premi ed edizioni. Si rintracciano anche altre rassegne e forme di spettacolo.

Si parte dagli articoli stesi più in là nel tempo per il mensile Primafila che ospitò la prima rubrica fissa sulla carta stampata di doppiaggio. Poi si arriva agli articoli pubblicati su **Diari di Cineclub**.

Non manca di seguito la parte redazionale sul Festival *Voci nell'Ombra*, sulle produzioni ad esso collegate e alle collaborazioni come SOS Stanlio e Ollio. In fondo si trovano delle appendici integrali, di approfondimento.

Un lavoro minuzioso di conservazione, raccolta e riedizione per permettere di entrare nel mondo della voce e di quella professione che prima era nell'ombra. Ora il doppiaggio e i doppiatori sono conosciuti, sono stelle a cui sono dedicate trasmissioni radiofoniche e televisive. Il libro trascina in prima fila a scoprire pezzi di storia, chicche e qualche segreto della lavorazione che, con grande maestria, fa parlare in italiano le star di Hollywood e gli attori internazionali.

Doppiaggio & Doppiaggi
Doppiaggio, voci, cinema, televisione, spettacolo, festival, personaggi, retroscena e molto altro
di Tiziana Voarino
Editore: autopubblicato
Copertina Fabio Montobbio; Disegno in retrocopertina Lorenzo Barruscotto.
Formato kindle disponibile on line pagine 291
Formato cartaceo CODICE ISBN 9798579134929 pagine 342
Il libro si trova in formato kindle e cartaceo a questo link
https://amzn.to/3njwRiY

nuovo formato

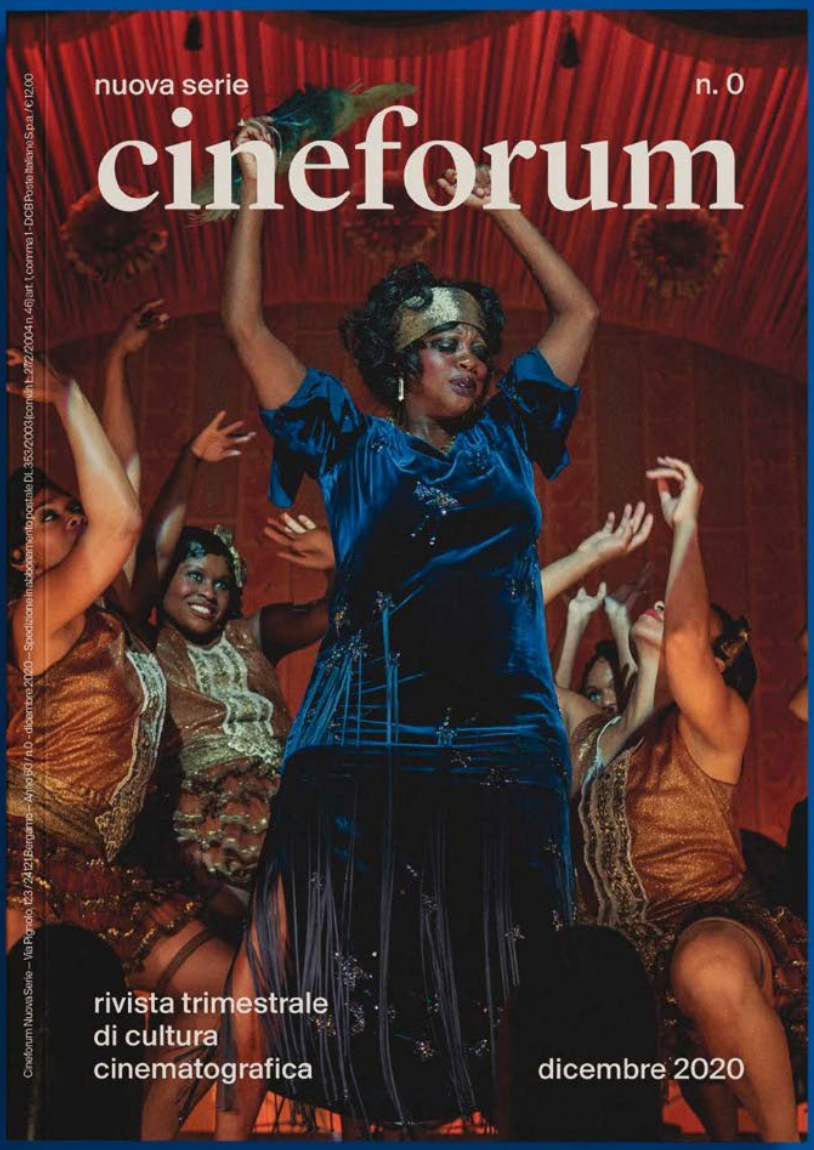
nuovi contenuti

nuova periodicità

direttore responsabile
Emanuela Martini

#ns nuova serie

in abbonamento
e in libreria



in questo numero

Gianni Amelio
Pietro Bianchi
Pier Maria Bocchi
Chiara Borroni
Alberto Crespi
Federico Gironi
Massimo Lastrucci
Luca Malavasi
Roberto Manassero
Emanuela Martini
Tullio Masoni
Paolo Mereghetti
Federico Pedroni
Adriano Piccardi
Lorenzo Rossi
Fabrizio Tassi
Alessandro Uccelli
Paolo Vecchi

Abbonamento annuale (*4 numeri*)

Cartaceo
40 € Italia
100 € Sostenitore
100 € Europa
120 € extra Europa

Cartaceo + pdf
60 € Italia
125 € Europa
145 € extra Europa

Digitale pdf
24 €

Copie singole
12 € cartaceo
6,90 € pdf

edita da FIC – Federazione Italiana Cineforum

Redazione e Segreteria

Via Pignolo, 123 - 24121, Bergamo
T – 370 36 259 36

M – info@cineforum.it
abbonamenti@cineforum.it

W – cineforum.it
cinebuy.com

Abbiamo ricevuto

Dragoncelli di fuoco

Il primo (non) film di Paolo Sorrentino

di Stefano Loparco
Edizioni Bietti

Introduzione dell'autore
Scritto, diretto e interpretato nel 1994 da uno studente napoletano di Economia e Commercio, *Dragoncelli di fuoco* è il primo non-film di Paolo Sorrentino. Film, perché è un'opera finita, un video mediometraggio indipendente di cinquantacinque minuti pensato con i crismi del cinema maggiore. Non-film, perché non è mai stato presentato in commissione di censura, non è mai stato distribuito e – salvo il piccolo pubblico dell'epoca –, non è mai stato visto. La domanda è: com'è potuto accadere Sorrentino? Qual è la genesi del suo canone cinematografico, una così alta allegoria dello scarto esistenziale, della mancanza di senso, dell'assenza? Allora *Dragoncelli di fuoco* potrebbe rivelarsi utile. Perché affonda nel tempo e nello spazio delle risposte, quando un ragazzo del Vomero con il pallino per la settima arte – negli anni in cui la vita lo avrebbe potuto portare altrove – sognava di fare un film. E lo ha fatto. Sono grato a Bruno Grillo – da cui ha preso le mosse l'indagine – e Giacomo Matturro per avermi raccontato questa storia di cinema e amicizia e a Maurizio Fiume, Stefano Russo, Pappi Corsicato e Gianni Ferreri, per aver condiviso i ricordi di una Napoli che non c'è più. I fatti riportati in questo volume – che vuole essere un piccolo romanzo di formazione – in larga parte provengono da loro, fermo restando le suggestioni e le ipotesi di una costruzione letteraria svincolata dal vero. Ringrazio Ilaria Floreano per avermi chiamato per la pubblicazione nelle Edizioni Bietti e l'autrice teatrale e "sdrammaturga" Stefania Stella Granato per la revisione della lingua napoletana. E ora che ho fatta mia la materia, posso allontanarmi senza rimpianti. Com'è potuto accadere Sorrentino? Non lo so.

Stefano Loparco

Introduzione al testo
Paolo, Giacomo e Bruno, studenti universitari del Vomero, sognano il cinema dove non c'è. Ma quando salta fuori una videocamera professionale, decidono di farlo, il cinema, da soli. *Dragoncelli di fuoco*. Il primo (non) film di Paolo Sorrentino è la storia di un'amicizia e di una sfida vinta, mentre ha inizio il viaggio di Paolo al «pleistocene della felicità». Stefano Loparco torna nella Napoli degli anni Novanta e, grazie ai ricordi di Bruno Grillo, Giacomo Matturro, Maurizio Fiume, Stefano Russo e Gianni Ferreri, traccia un ritratto nudo e toccante del loro amico di gioventù, il futuro premio Oscar Paolo Sorrentino, lasciando al lettore alcune pagine di grande suggestione e forse, attraverso la scelta del romanzo biografico, una scheggia di verità.

Titolo: Dragoncelli di fuoco. Il primo (non) film di Paolo Sorrentino
Autore: Stefano Loparco
Editore: Edizioni Bietti
Collana digitale: Fotogrammi
ISBN ISBN: 9788882484538 - pp. 142 (versione fisica)
ASIN : B08P5ZPVZ6 - pp. 61 (versione digitale)
Il volume è disponibile nella versione digitale sul sito dell'Editore www.bietti.it al prezzo di €. 1,99, e su Amazon.it www.amazon.it/Dragoncelli-fuoco-primo-Paolo-Sorrentino nella duplice versione, digitale a E. 2, 69, e cartacea a E. 4.99

Diari di Cineclub Radio

Ascolta i programmi in podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio

Alcuni programmi trasmessi: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio *28 novembre al 23 dicembre*

Fellini 100 anni dopo - XIX e ultima puntata. Fellini contro Berlusconi. Conduce Roberto Chiesi22.12.2020|17:20 | https://bit.ly/3ha3i11

Radiodrammi di Fellini | Sesta Puntata. "Invenzioni", radioscena di Fellini. Andato in onda originariamente nella trasmissione "Il terziglio", il 19 giugno 1943. |21.12.2020|11:54 | https://bit.ly/3nGm1DA

La Fiaba nella Fiaba | Tredicesima Puntata. La Principessa dal Profumo di Alloro. Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |21.12.2020|11:54 | https://bit.ly/3pcwAyJ

Sul Patagonia Express – Stefano Pavan | Tratto dall'album: Lacrime e Ruggine | Anno 2005/6 | 21.12.2020|03:20 | https://bit.ly/3auLpbV

10. Venezia a Napoli. Il cinema esteso | Settima e Ultima Puntata. Sesto giorno. 14 > 20 Dic. 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |20.12.2020|22:1010. | https://bit.ly/37zneH8

Venezia a Napoli. Il cinema esteso | Sesta Puntata. Sesto giorno. 14 > 20 Dic. 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |19.12.2020|24:40 | https://bit.ly/3r9setT

Il cinema probabilmente | Ventesima Puntata. Jona che visse nella balena, anomalo film di Natale. Conduce Natalino Piras. |18.12.2020|04:21 | https://bit.ly/3p8eXzQ

Roma e i suoi fasti | Dodicesima puntata. Colonna Traiana. Conduce Roberto Luciani |18.12.2020|09:50 | https://bit.ly/38kaQdi

10. Venezia a Napoli. Il cinema esteso | Quinta Puntata. Quinto giorno. 14 > 20 Dic. 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |18.12.2020|22:51 | https://bit.ly/34r2krM

Daniela Murru legge Gramsci (XXXV). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua moglie Giulia Schucht: Milano, 18 aprile 192 | 18.12.2020|04:41 | https://bit.ly/37saItc

Artistica-Mente | Diciannovesima Puntata. Arte Non Oggettiva. conduce Mariella Pizziconi |17.12.2020|27:12 | https://bit.ly/34mX2gY

QL Quaderni Letterari | Sesta Puntata. La rivoluzione digitale nell'editoria: gli e-book. Intervista a Mirella Francalanci. Conduce Maria Rosaria Perilli |17.12.2020|27:1210. | https://bit.ly/3mz9NeU

Venezia a Napoli. Il cinema esteso | Quarta Puntata. Quarto giorno. 14 > 20 Dic. 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi 17.12.2020| 23:45 | https://bit.ly/3ai7E4H

Carmen De Stasio introduce William Blake. Suoni, i pensieri nelle parole (12°). Visualizzare attraverso le visioni. Conduce Carmen De Stasio |17.12.2020|06:04 | https://bit.ly/3reX04O

Riflessioni su arte e cinema | Ventunesima Puntata. L' Agamennone di Eschilo. La vendetta. Conduce Giacinto Zappacosta |16.12.2020|03:2510 | https://bit.ly/2IZ8Ezs

Alfred Channel | Sesta Puntata. 10 FILM d'animazione "anomali" condotta da Giorgio Campani. |16.12.2020|14:2510. | https://bit.ly/3msfU4m

Venezia a Napoli. Il cinema esteso | Terza Puntata. Terzo giorno. 14 > 20 Dic. 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |16.12.2020|25:58 | https://bit.ly/3gYJpK3

Nobel per la letteratura | Ventesima Puntata. Joseph Rudyard Kipling, premiato nel 1907. "If" (Se), 1895. Conduce Maria Rosaria Perilli |16.12.2020|04:41 | https://bit.ly/2KvuvyE
Poesia del '900 (XXVIII). Pierfranco Bruni legge Silvio Ramat "Ghiaeto", 1994, in "In uno di quei rami", 2008 |15.12.2020|01:06 | https://bit.ly/3nhHpim

Istefane Dorveni | Decima Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore. |15.12.2020|04:35 | https://bit.ly/3mfrFLu
10. Venezia a Napoli. Il cinema esteso | Seconda Puntata. Secondo giorno. 14 > 20 Dic. 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |15.12.2020|13:29 | https://bit.ly/2JVuaWn

Fellini 100 anni dopo - XVIII puntata. "Fellini e Pasolini". Conduce Roberto Chiesi15.12.2020|10:49 | https://bit.ly/3abcWid

Radiodrammi di Fellini | Quinta Puntata. "Rifugi di montagna", radioscena di Fellini e Maccari. Trasmessa nel 1943. |14.12.2020|29:47 | https://bit.ly/3qT8ryJ

La Fiaba nella Fiaba | Dodicesima Puntata. La Principessa dal Profumo di Alloro. Prima Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |14.12.2020|13:1310. | https://bit.ly/2KluxZZ

Venezia a Napoli. Il cinema esteso | Prima puntata. Primo giorno. 14 > 20 Dic. 2020. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |14.12.2020|16:16 | https://bit.ly/2K1AU4W

Alla scoperta della Divina Commedia | 34° Canto l'Inferno. Martina Michelangeli legge Dante |14.12.2020|09:20 | https://bit.ly/37hhjq0

Vita accidentale di un anarchico. Un documentario animato di Claudia Cipriani scritto con Claudia e Silvia Pinelli e Niccolò Volpati. Intervista condotta da Gerardo Ferrara |12.12.2020|50:44 | https://bit.ly/3qNPMV2

Il cinema probabilmente | Diciannovesima Puntata. Kapò. Conduce Natalino Piras |11.12.2020|06:03 | https://bit.ly/3776Z3S

Roma e i suoi fasti | Undicesima puntata. Foro di Traiano. Conduce Roberto Luciani11.12.2020|11:21 | https://bit.ly/3m6OP6Q

Daniela Murru legge Gramsci (XXXIV). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua cognata Tatiana Schucht : Milano, 4 aprile 1927 |11.12.2020|04:54 | https://bit.ly/2IBAFN9

Artistica-Mente | Diciottesima Puntata. Nuova Astrazione in Europa. Conduce Mariella

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pizziconi |10.12.2020|07:06 | https://bit.ly/3n7P4zF

Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone (VII). "Natale in casa Cupiello" di Eduardo De Filippo |10.12.2020|11:39 | https://bit.ly/3a5Xd3Q

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXVII). Dialogo tra Oreste e Pilade tratto dalla tragedia teatrale "Pilade" (1966-1970) |10.12.2020|08:15 | https://bit.ly/30DK4Df

Riflessioni su arte e cinema | Ventesima Puntata. Il dramma dell'ingiustizia. Conduce Giacinto Zappacosta |09.12.2020|04:17 | https://bit.ly/3gtaXah

La storia del cinema | Lezione VI - I Parte - Prof. Paolo Minuto, l'appuntamento periodico di cultura cinematografica. | Il cinema e i film, la critica e il pubblico |09.12.2020|14:50 | https://bit.ly/3ndO11r

Nobel per la letteratura | Diciannovesima Puntata. Jean Paul Sartre, premiato nel 1964 - Dalla raccolta di racconti "Il muro", l'incipit di "Intimità". Conduce Maria Rosaria Perilli |09.12.2020|04:17 | https://bit.ly/30BlAe4

Poesia del '900 (XXVII). Pierfranco Bruni legge Lucio Piccolo "Da molti anni" da "Plumelia, la seta Il raggio verde", 2001 |08.12.2020|00:54 | https://bit.ly/36YhCWK

Istefane Dorveni | Nona Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore. |08.12.2020|06:4220. | https://bit.ly/2K1QJrU

River to River Florence Indian Film Festival | Sesta e Ultima Puntata. Sesto giorno. 3 - 8 dicembre 2020 Cinema La Compagnia. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi

|08.12.2020|23:23 | https://bit.ly/2VNSJqm

Fellini 100 anni dopo - XVII puntata. "Fellini e Calvino, un progetto non realizzato". Conduce Roberto Chiesi |08.12.2020|05:55 | https://bit.ly/2JYPXMu

Radiodrammi di Fellini | Quarta Puntata. "Intervista con una panchina del parco", radioscena di Fellini e Maccari. Trasmessa il 18 maggio 1942 . Seconda parte. |07.12.2020|26:14 | https://bit.ly/2VOla7D

La Fiaba nella Fiaba | Undicesima Puntata. Il Finocchietto Selvatico è Alice Cuor di Fico d'India. Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |07.12.2020|10:4520. | https://bit.ly/2LbfFOd

River to River Florence Indian Film Festival | Quinta Puntata. Quinto giorno. 3 - 8 dicembre 2020 Cinema La Compagnia. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |07.12.2020|22:44 | https://bit.ly/3qK5cd4

Alla scoperta della Divina Commedia | 33° Canto l'Inferno. Martina Michelangeli legge Dante |07.12.2020|09:3120. | https://bit.ly/36TQqIV

River to River Florence Indian Film Festival | Quarta Puntata. Quarta giorno. 3 - 8 dicembre 2020 Cinema La Compagnia. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |06.12.2020|25:0920. | https://bit.ly/3oto5Py

River to River Florence Indian Film Festival | Terza Puntata. Terzo giorno. 3 - 8 dicembre 2020 Cinema La Compagnia. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |05.12.2020|27:39 | https://bit.ly/3qxaV5G

Il cinema probabilmente | Diciottesima Puntata. "L' attrazione dei bittesi per il cinema". Puntata dedicata ai miei paesani dopo il tragico 28 novembre 2020. Conduce Natalino Piras |04.12.2020|07:13 | https://bit.ly/33KehZi

Roma e i suoi fasti | Decima puntata. Foro di Nerva. Conduce Roberto Luciani |04.12.2020|06:5620. | https://bit.ly/2JHV1Vg

River to River Florence Indian Film Festival | Seconda Puntata. Secondo giorno. 3 - 8 dicembre 2020 Cinema La Compagnia. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |04.12.2020|16:23 | https://bit.ly/3lJz4T0

Daniela Murru legge Gramsci (XXXIII). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua moglie Giulia ed a sua cognata Tatiana Schucht: Milano, 12 febbraio 1927 |04.12.2020|07:50 | https://bit.ly/36F1jOE

Artistica-Mente | Diciassettesima Puntata. Nuova Astrazione. Conduce Mariella Pizziconi |03.12.2020|06:4520. | https://bit.ly/2VAnHCa

River to River Florence Indian Film Festival | Prima Puntata. Primo giorno. 3 - 8 dicembre 2020 Cinema La Compagnia. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi |03.12.2020|20:09 | https://bit.ly/37ukZUj

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXVI). Brani autobiografici tratti dai "Quaderni Rossi" 1946, 1947. |03.12.2020|07:09 | https://bit.ly/3qmwjKO

Riflessioni su arte e cinema | Diciannovesima Puntata. Antigone, la tragedia, il mito. Conduce Giacinto Zappacosta |02.12.2020|03:33 | https://bit.ly/2Jxx4Qp

Attrici e dive | Prima puntata. Flowrence Lawrence, la "Biograph Girl". Conduce Barbara Rossi.02.12.2020|07:16 | https://bit.ly/3qmeU4T

Nobel per la letteratura | Diciottesima Puntata. Herman Hesse, premiato nel 1946 - Dalla silloge "Gedichte" (poesie), Mondadori 1998, "Scritto sulla sabbia". Conduce Maria Rosaria Perilli |02.12.2020|01:19 | https://bit.ly/3fXBdcp

Poesia del '900 (XXVI). Pierfranco Bruni legge Michele Prisco "L'altalena", 1949 da "La provincia addormentata" 1949, 1969. |01.12.2020|01:19 | https://bit.ly/2L0XQS9

Istefane Dorveni | Ottava Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore. |01.12.2020|07:40 | https://bit.ly/36rEa1G

Doroga dlinnaja, Lunga è la strada | Quinta Puntata. Trasmissione mensile dedicata alla Letteratura russa. Dostoevskij. A cura di Giulia De Florio (Università di Modena e Reggio Emilia) e Maria Candida Ghidini (Università di Parma). Ospite Elena Freda Piredda (Universita' Cattolica di Milano) |01.12.2020|35:27 | https://bit.ly/3fUVFuD

Radiodrammi di Fellini | Terza Puntata. "Intervista con una panchina del parco", radioscene di Fellini e Maccari. Trasmessa il 18 maggio 1942 . Prima parte. | 30.11.2020|29:17 | https://bit.ly/3qpc0wy

La Fiaba nella Fiaba | Decima Puntata. Il Finocchietto Selvatico è Alice Cuor di Fico d'India. Prima Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |30.11.2020|12:07 | https://bit.ly/3qdg2I8

Alla scoperta della Divina Commedia | 32° Canto l'Inferno. Martina Michelangeli legge Dante |30.11.2020|08:21 | https://bit.ly/36nB5A2

A cura di Nicola De Carlo

Ascolta DdCR Diari di Cineclub Radio

Le Arti nello spazio di un podcast
La radio del periodico mensile **Diari di Cineclub**
Clicca qui: https://bit.ly/2YEmrjr
Trasmissioni disponibili 24h tutti i giorni tra: Cinema | Poesia | Letteratura | Pittura | Teatro | Favole | Eventi | Festival | Musica | Associazionismo Culturale | Editoria | ed altro
In compagnia con i nostri Autori.
Presente su
www.facebook.com/groups/diaridicineclubradio
e sulle altre principali piattaforme social.

DdCR
Diari di Cineclub Radio

Media Partner Festival - Diari di Cineclub 2020

www.edinburghshortfilmfestival.com

www.valdarnocinemafilmfestival.it

www.anelloverde.com

www.vocinellombra.com

www.rassegnalicodia.it

www.cinecircoloromano.it

www.riff.it

www.romafilmcorto.it

www.fotogrammadoro.com

www.cinelatinotrieste.org/

www.premiozavattini.it

www.senzafrontiereonlus.it

lunigianacinemafestival.movie.blog

www.tiranafilmfest.com

www.cinenapolidiritti.it

www.istitutocinematografico.org

www.sardiniarcheofestival.it

www.laspeziafilmfestival.it

www.firenzearcheofilm.it

www.festivalcinemasicilia.org

www.premiocentottanta.it

online.carboniafilmfest.org

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Dicembre. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

Nicola De Carlo

Dialogues: la divulgazione artistica al tempo di YouTube | Articolo di Stefano Macera su **Diari di Cineclub** | pag. 21 n. 89

Claudio Strinati | Divini devoti

1 I Francescani Santa Maria in Ara Coeli | https://youtu.be/lPLajgKccxc La prima puntata è dedicata ai Francescani e alla chiesa di Santa Maria in Ara Coeli, in cui risiedono dalla metà del 1200. E' estremamente interessante sia dal punto di vista artistico sia da quello che potremmo definire "leggendario". All'interno della chiesa vengono rintracciati i monumenti e le opere d'arte connessi alla leggenda e viene raccontata la personalità di San Bernardino da Siena, celebre santo francescano, attraverso una ricognizione nella cappella Bufalini, affrescata nel Quattrocento dal Pinturicchio. Ospiti della puntata: Paolo Ricca, pastore valdese, e Giorgio Croci, professore ordinario di tecnica delle costruzioni.

2 I Benedettini a Subiaco | https://youtu.be/ewFbqZyQpqQ

Nella seconda puntata visiteremo l'Abbazia di Santa Scolastica e il cosiddetto Sacro Speco (nonché l'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata). È l'insediamento benedettino originario, quello di Subiaco, insieme all'Abbazia di Montecassino. Molta attenzione è dedicata alla ricostruzione della figura storica, politica e religiosa di San Benedetto da Norcia. Una lunga sequenza illustra alcuni degli affreschi contenuti nel Sacro Speco fino ad arrivare alla grotta, dove San Benedetto visse gli anni giovanili e dove elaborò il suo pensiero. Fondamentale la biblioteca dell'Abbazia di San Nilo che permette di ripercorrere brevemente le tappe cruciali del rapporto tra i Benedettini e il libro, manoscritto e a stampa.

3 Gli Agostiniani Chiesa di Santa Maria del Popolo e a Sant'Agostino | https://youtu.be/5Se_SBqDXrs

Terzo episodio di Divini Devoti protagonisti gli Agostiniani. Attraverso un ampio esame di alcune opere d'arte conservate nella chiesa di Sant'Agostino, si cerca di ricostruire la figura storica del Santo e l'enorme significato del suo pensiero filosofico e teologico. In particolare l'accento è posto su alcuni dipinti dell'età barocca, in particolare uno di Giovanni Lanfranco, che illustra in modo suggestivo l'essenza del pensiero agostiniano. Una cospicua parte del discorso ruota intorno alla figura del Caravaggio, presente in entrambe le chiese, con un tentativo di analisi anche dei rapporti tra il Caravaggio e Annibale Carracci, il pittore bolognese che fu il suo grande competitore. Ospite dalla puntata: il giornalista Andrea Purgatori.

4 I Domenicani Santa Maria sopra Minerva | https://youtu.be/RteVqCPlZfo

Nella quarta puntata di Divini Devoti visiteremo Santa Maria sopra Minerva, sede dei Domenicani da secoli, è forse l'unica chiesa di Roma che vanta forme gotiche, anche se molto rivisitate nell'Ottocento. Sulla piazza antistante troneggia un celeberrimo monumento della Roma barocca: l'elefante che sostiene un obelisco, mentre, all'interno della chiesa, massima rilevanza viene data alle figure di San Tommaso d'Aquino e Santa Caterina da Siena, due personaggi di cui in chiesa vengono rintracciate numerose testimonianze figurative, la più importante delle quali è la cappella Carafa, affrescata alla fine del Quattrocento da Filippino Lippi. Ospiti della puntata: il critico d'arte Philippe Daverio, il giornalista ed esperto di fumetti e animazione Luca Raffaelli e il prof. Marcello Fagiolo, Professore ordinario di Storia dell'Architettura

5 I Gesuiti Chiesa del Ss Nome di Gesù e alla Chiesa di Sant'Ignazio | https://youtu.be/K3_KS9DJaOQ

Protagonisti della quinta puntata di Divini Devoti: I Gesuiti alla Chiesa del Ss. Nome di Gesù e alla Chiesa di Sant'Ignazio. Incontreremo gli affreschi di Giambattista Gaulli, detto il Baciccio, nella Chiesa del Gesù e quelli di Fratel Andrea Pozzo nella Chiesa di Sant'Ignazio, prototipi di quel genere di arte, diffusa prima in tutta Europa e successivamente in tutto il mondo, che è il barocco. Visita all'Università Gregoriana per rafforzare il tema portante della formazione (il Collegio Romano), della scuola e delle missioni in terre lontane. Ospiti della puntata: Lydia Salviucci Insolera, professoressa di Storia dell'arte presso l'Università Pontificia Gregoriana, e Alessandro Zuccari, esperto d'arte.

6 I Filippini Santa Maria in Vallicella | https://youtu.be/KKpL6MgA-xY Nella sesta puntata ci sposteremo dalla Chiesa Nuova (santa Maria in Vallicella) alla chiesa dei ss. Nereo e Achilleo per mettere in luce il particolare culto delle origini cristiane alla base della predicazione di San Filippo Neri e dei padri dell'Oratorio, la Congregazione fondata dal grande santo. All'interno della Chiesa Nuova grande risalto è dato alle opere di Rubens e di Pietro da Cortona, due giganti del barocco. Ospiti della puntata: Vittorio Sgarbi, storico dell'arte.

7 I Padri Teatini Sant'Andrea della Valle | https://youtu.be/agxJZVnnGLU

La chiesa in cui Puccini ambientò la Tosca è un grande scrigno di opere d'arte a Roma. I Teatini più di ogni altro ordine hanno sostenuto la politica della Controriforma e promosso la rigenerazione della Chiesa dopo il grande Giubileo del 1600. Qui si racconta una storia che divenne il modello di riferimento per tutto il resto d'Europa e ancora oggi supporta egregiamente i difensori della fede cattolica.

La puntata si snoda interamente nella chiesa e presenta i grandi capolavori artistici del Lanfranco, del Domenichino e di Mattia Preti. Ospiti della puntata: Prof. Raniero Gnoli, orientalista, storico delle religioni e indologo italiano, e Franco Piersanti, compositore e musicista cinematografico

8 I Padri Minimi Chiesa di San Francesco di Paola nella Chiesa della Trinità dei Monti | https://youtu.be/XMiDcbhmRok

9 I Padri Pasionisti Chiesa di Ss Giovanni e Paolo | https://youtu.be/TeR1nH47CzU

Per la nona puntata faremo una insolita visita alla Roma antica attraverso le case romane, l'Arco di Dolabella, il Clivo di Scauro, fino all'immenso giardino che circonda la chiesa dove si vedono i resti del tempio di Claudio. Un'immersione nell'antichità poco nota normalmente anche ai grandi visitatori della città, che culmina nella visita alla chiesa ricca di opere d'arte che spaziano dal Cinquecento al Settecento. Qui è possibile conoscere l'opera dei seguaci di San Paolo della Croce, forse il più eminente evangelizzatore dei tempi "moderni", che operò nella prima metà del diciottesimo secolo, modello di santità in un mondo ormai ampiamente laicizzato e condizionato dall'Illuminismo, con una interessante ricognizione di questo rapporto tra antico e moderno, tutt'ora alla base della nostra cultura

10 I Padri Serviti Chiesa di San Marcello al Corso | https://youtu.be/Cx3LTMszsHA

I Servi di Maria sono un ordine religioso che ha avuto un peso notevole nella evangelizzazione cattolica dell'Europa, dopo le grandi lotte tra riformatori e controriformati. La chiesa di San Marcello contiene una serie di opere d'arte risalenti al Cinquecento e al primo Seicento: documento prezioso di questa fase storica. La puntata si concentra sugli affreschi di Taddeo Zuccari nella cappella Frangipani, abbellita anche da busti mirabili di Alessandro Algardi, grande scultore del periodo barocco, e racconta la crisi dell'Occidente lacerato tra laicismo e rinnovamento della fede religiosa

Alberto Manzi:L'ultima intervista al maestro di "Non è mai troppo tardi" | https://youtu.be/gKQ7GbworSw

A cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XLV)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Paolo Del Debbio

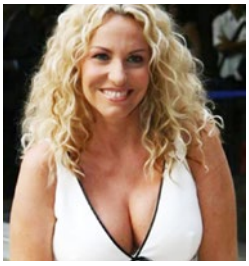
Sandra Milo

Mauro Corona

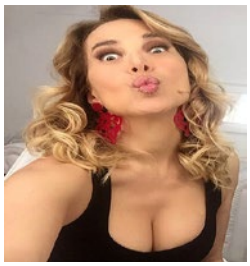
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

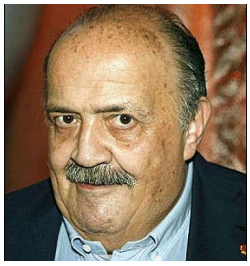
Flavio Insinna

Bruno Vespa

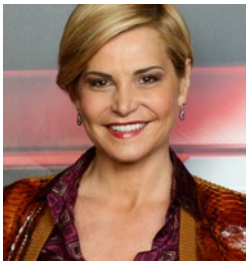
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

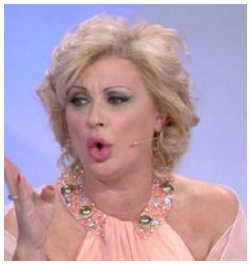
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

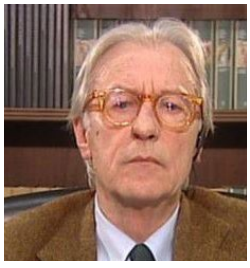
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

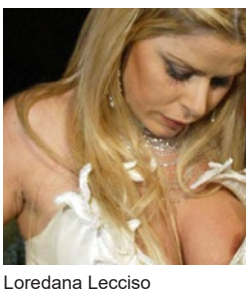
Federica Panicucci

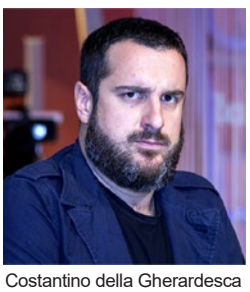
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Mank (2020) di David Fincher

Il film segue la vita dello sceneggiatore Herman J. Mankiewicz

Se continui a dire cose false alle persone a voce alta e abbastanza a lungo è probabile che ci credano.

(Gary Oldman interpreta Herman J. Mankiewicz in Mank)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà' Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www.pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinemateritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it